

# Nijhoffs gedicht 'Het Veer': een Jungiaanse lezing

## Inleiding

Martinus Nijhoff heeft het grootste deel van zijn gedichten tussen 1912 en 1924 geschreven. Het omvangrijke gedicht 'Het Veer' stamt uit 1931. De eerste twee bundels resp. *De Wandelaar* (1916) en *Vormen* (1924) vertonen in hun metaforiek, suggestiviteit en symboliek affiniteit met het literair symbolisme, maar zijn grotendeels vanwege het observerende, onthechtende en zelfbewuste karakter op een modernistische leest geschoeid. G.J. Vis noemt desalniettemin hem een laatbloeiër van het Franse symbolisme (1885-1895.<sup>2</sup> Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue en Stéphane Mallarmé hebben Nijhoff met hun suggestieve poëzie geïnspireerd. Hij heeft in hun voetspoor het dualisme van het aards-metafysische verlangen in zijn poëzie in beeld gebracht. Zijn verzen munten uit door sprookjesachtig aandoende anekdotes met een diepere dimensie. Het innerlijk van de ik-figuur is dikwijls geprojecteerd op de buitenwereld. Zijn gebruik van beeldspraak draagt bij tot dubbelzinnigheid. In het bijzonder het symbool speelt daarin een voorname rol.

Voor elke kunstenaar en dichter geldt het symbool als het meest waardevolle en betekenisvolle onderdeel van zijn instrumentarium. Het dichterlijke woord is namelijk nooit alleen teken; het verbergt een hogere bedoeling en heeft deel aan een hogere werkelijkheid, die niet vervat ligt in de relatie tussen teken en betekenis. Boutens omschreef dat als "ieder woord is een symbool/ Van diep bedoelen."<sup>3</sup> De strekking van het "diep bedoelen" is moeilijk te omschrijven. Dat geeft juist het onnoembare van het bedoelde aan. Dat betekent dat we symbolen dus niet kunnen vervangen door letterlijke betekenissen. Daarom kunnen we ze zowel letterlijk als niet-letterlijk lezen. Het symbool dient dus altijd allereerst als letterlijk begrepen te worden, terwijl het tegelijkertijd is geladen met een overdrachtelijke betekenis.

Terwijl een symbool in de culturele traditie vaak een duidelijke omliggende betekenis heeft, wordt dat laatste in het Franse symbolisme opengebroken. De symbolisten "streefden naar iets dat los stond van de onmiddellijke werkelijkheid, zowel wat betreft hun innerlijk leven als de buitenwereld, zij streefden naar het absolute, het Ene."<sup>4</sup> Ze vinden de taal daarvoor niet meer het geschikte middel, omdat in hun ogen door het *gebruik* ervan in het dagelijks leven ze haar wezen verloren heeft.

W. Bronzwaer spreekt in zijn *Lessen in lyriek* van een primaire code van het Nederlands, een secundaire code van zijn poëtische vormgeving en als derde taal een code van de overgeleverde symbolen. Hij duidt deze laatste code aan met de aparte term *symbolencode*.<sup>5</sup> Elke cultuur kent een repertoire van overgeleverde symbolen. Veel symbolen zijn intercultureel. De symbolencode kent zijn eigen woordenboeken. De bronnen waaruit symbolen in zo'n woordenboek terechtkomen zijn divers: van *Ilias tot Bhagavad-Gita*. Carl Gustav Jung meende dat wij onze symbolen betrekken uit het collectief onbewuste, waaronder hij een onbewust compartiment van onze geest verstaat waarin sporen van de collectieve ervaringen van de menselijke soort zijn achtergebleven. Die **archetypen** krijgen concrete gestalten in de symbolen die we in dromen en poëtische teksten - of zoals Jung ze noemde - visionaire teksten tegenkomen. Uiteindelijk dragen alle symbolen in zijn visie een

collectief karakter. Ze grijpen terug op de oudste, elementaire ervaringen van de mens. Onverwachte samenhangen tussen uiteenlopende ervaringen kunnen zodoende in teksten en dromen aan het licht komen. Bepaalde beelden door een dichter eerder gebruikt kunnen daarom later in zijn werk vaker voorkomen. Zij kunnen de status van symbolen krijgen. Het symbool komt echter dikwijls voort uit een niet-rationeel ‘voelen’, ‘schauwen’ van samenhangen. Een echt symbool berust uiteindelijk op een analogie waarvan een der leden niet benoembaar is op grond van de tekst alleen. De principiële niet-benoembaarheid van het door een symbool aangeduide lid van de analogie betekent niet dat we niet zouden moeten proberen het onbekende lid in te vullen. Daarvoor is nu juist het symbolenwoordenboek bruikbaar of nadere kennis van het overige oeuvre van de dichter. “Een metafoor moet door de lezer worden begrepen, een symbool moet door de lezer worden gemaakt.”<sup>6</sup> In **Jungs** visie kan de lezer voor de duiding van de symbolen in het archetypisch arsenaal dat hij het collectief onbewuste noemt.

In de laatste decennia is het uit 1931 daterende gedicht *Het Veer* een aantal keren uitvoerig becommentarieerd.<sup>7</sup> In die commentaren keerden telkens een drietal vragen terug: waar komt de (anachronistische) Sebastiaan-figuur vandaan, wat beweegt hem als hij zich op de dijk aan de oever van de vaart ophoudt en waar gaat hij naar toe? Het zijn vragen onder andere naar de bronnen in beeldende kunst en literatuur, de symbolische betekenis en de poëtische en literatuur-ideologische aspecten van de tekst, en dat alles tegen de achtergrond van Nijhoffs centrale thematiek van zijn occupatie met het dilemma van het aards-metafysische.

De uitkomsten van die onderzoeken hebben mijns inziens niet tot bevredigende antwoorden geleid als het gaat om de gebruikmaking van het anachronisme, de duiding van de geestelijke toestand van Sebastiaan, zijn confrontatie met een aantal symbolische voorwerpen en situaties en niet in het minst met zijn wedergeboorte aan het einde van het gedicht. De onderliggende samenhangen van algemeen-menselijke ervaringen met het optreden van Sebastiaan zijn daarin onderbelicht gebleven. Bovendien getuigt Nijhoff in zijn bundel *Kritisch en verhalend proza* van psychologiserende commentaren bij zijn eigen poëzie en die van anderen. Daarom zou ik vanuit een analytisch-psychologisch perspectief naar die vraagstukken willen kijken. In literatuur-psychologisch opzicht hebben enkele commentatoren interpretatieve opmerkingen gemaakt die verwantschap vertonen met het gedachtegoed van Carl Gustav Jung c.s., maar deze uitspraken hebben nog niet tot een samenhangende interpretatie van het gedicht geleid. Duidelijk is in ieder geval dat de omstandigheden waaronder Sebastiaan opereert in het Hollandse landschap, bij alle interpreten bevreemding wekken. Nijhoff heeft zich in het gedicht ‘Het Veer’ bediend van een groot aantal symbolen in een context die zich grotendeels letterlijk laat lezen, maar toch een symbolische duiding behoeft.

## Een gedicht over de heilige Sebastiaan

Nijhoff heeft de heilige Sebastiaan uit de vroeg-christelijke legende als leidende figuur voor zijn episch-lyrische gedicht *Het Veer* genomen. Door zijn ogen laat een alwetende verteller ons de gebeurtenissen meebeleven gedurende zijn korte wandeling door het Hollandse landschap.

Volgens de legende is Sebastiaan een Romeins officier die onder keizer Diocletianus (284-305) om zijn christelijk geloof de marteldood sterft. Vóór zijn terechtstelling is hij aanvoerder van de keizerlijke lijfwacht en zeer bevoorrecht door de keizer. Na zijn gevangenneming staat hij, in de kerker waarin hij verblijft, zijn geloofs- en lotgenoten bij en neemt hij ook de

gelegenheid te baat andere gevangenen tot bekering te brengen. In opdracht van de keizer binden boogschutters hem om die reden aan een boom en doorschieten hem met pijlen. Ze laten hem achter, omdat het lijkt alsof hij dood is. Vrienden verwijderen daarna zijn lichaam van de executieplaats. Zij ontdekken dat hij nog niet dood is. Mede door de goede zorg en verpleging van Irene, de weduwe van de martelaar Castulus, herstelt hij van zijn verwondingen.

Gedreven door een sterke geloofsijver gaat Sebastiaan terug naar de keizer. Hij verwijt hem zijn zinloze christenvervolging. Daarna laat de keizer hem opnieuw gevangen nemen en met knuppels doodslaan. De soldaten werpen zijn lichaam ten slotte in de *cloaca maxima* van Rome, waaruit de christin Lucina, aan wie hij in een droom verschijnt, het opvist. Zij zorgt ervoor dat zijn lichaam in een onderaardse gang van het kerkhof *ad catacumbus* aan de Via Appia, tegelijk met dat van paus Fabianus, wordt bijgezet. Bovenop zijn graf wordt in het midden van de vierde eeuw de apostelbasiliek gebouwd die later de naam San Sebastiano krijgt en die tot de zeven hoofdkerken van Rome behoort.<sup>8</sup>

Deze legendarische Sebastiaan uit de derde eeuw plaatst Nijhoff in een twintigste-eeuws Hollands landschap. Blijkbaar zijn verdwijningen uit en verschijningen in het leven voor Nijhoff zo fascinerend geweest, dat hij hem heeft kunnen en willen gebruiken voor de uitbeelding van zijn centrale thematiek, die ik zou willen omschrijven als de dualiteit tussen de aardse en hemelse dimensie in de werkelijkheid. In Jungiaanse zin maakt Nijhoff in de figuur van Sebastiaan gebruik van een mythisch-archetypisch figuur, die in de loop van dit gedicht een collectieve ervaring beleeft en daardoor een bovenpersoonlijk karakter draagt. Daarmee is hij opnieuw tot een mens van alle tijden gemaakt.<sup>9</sup> Zijn heiligheid, martelaarschap en naaktheid onderstrepen zijn hemelse en aardse dimensie, waardoor de Sebastiaan-figuur ook een anachronistische karakter draagt.

Opmerkelijk is dat het gedicht *Het Veer* heet, en niet *Sebastiaan*. Blijkbaar vormt het 'veer' in de ogen van de dichter het centrale object in de reeks van gewaarwordingen die Sebastiaan ondergaat. Het woord 'veer' heeft in dit gedicht een symbolische betekenis. Nijhoff beschouwt het als een "verzonken woord, het ding van een woord, van vóór dat het uitdrukkingsmiddel geworden was".<sup>10</sup> Het woord 'veer' raakt hier blijkbaar aan een ervaring die haar oorsprong vindt in het psychisch onbewuste.

De omschrijving van het begrip 'veer' is daarom belangwekkend in verband met de werking en betekenis die het gaandeweg krijgt in de belevingswereld van Sebastiaan. "Een veer wordt aangetroffen op een punt waar de oevers van een water in de vorm van een rivier, kanaal, vaart, en dergelijke, worden verbonden. Personen (leden van het publiek) maken er van gebruik om dat water over te steken. Een veer is over het algemeen een onderdeel van het openbaar vervoer en er is geen sprake van selectie wat betreft de personen die er zich van bedienen: het is een zeer onpersoonlijk soort bedrijf. De oevers en/of punten die verbonden worden, verhouden zich tot elkaar als object en spiegelbeeld en ook de pont is symmetrisch van bouw. Wanneer zij vaart, kan van de beweging niet gezegd worden of deze voor- of achterwaarts is. Het standpunt van de waarnemer bepaalt of de pont aan 'deze', de 'thuis'-kant, dan wel aan de 'andere' kant is. Een grote mate van neutraliteit kenmerkt dus de wederzijdse relatie van de oevers en de situatie in het algemeen".<sup>11</sup> Deze zakelijke omschrijving past heel goed bij het vervreemdend moment waarop Sebastiaan het veer waarneemt. Zoals het begrip hierboven omschreven staat, sluit het ook aan bij het ogenschijnlijk doelloos heen en weer varen van het 'veer'.

## Inspiratiebron

Verschillende commentatoren hebben zich afgevraagd door welk schilderij, beeldhouwwerk, gedicht of verhaal Nijhoff zich heeft laten inspireren bij het schrijven van zijn gedicht, waarin de vroeg-christelijke Sebastiaan een belangrijke figurant is.

Hun voorstellen zijn uiteenlopend van aard. Met enige terughoudendheid kiezen ze voor literaire of schilderkunstige bronnen, zoals het mysteriespel *Le martyre de Saint Sébastien* van Gabriele d'Annunzio, het gedicht *The death of Saint Narcissus* van T.S.Eliot<sup>12</sup>, voor het gedicht *Sankt Sebastian* uit de *Neue Gedichte* van Rainer Maria Rilke<sup>13</sup>, voor Mantegna's schilderij van de *Weense Sebastiaan* (1455-60)<sup>14</sup> en de Florentijnse *Sebastiaan van Sodoma* uit het Palazzo Pitti te Florence<sup>15</sup> of voor de roman *Sankt Sebastian von Wedding* van Frans Herwig (1922).<sup>16</sup>

Alle commentatoren geven met enige reserve hun voorkeur. De genoemde inspiratiebronnen blijken geen van alle te voldoen. Overtuigende bewijzen voor raadpleging door Nijhoff van deze bronnen worden niet geleverd. Het blijft bij veronderstellingen. Dikwijls blijkt trouwens dat de kunstzinnige voorstelling van een bepaalde historische gebeurtenis of persoon even veel zegt over de schepper ervan - hier de commentator - als over het object zelf - vaak zelfs meer.<sup>17</sup> De kunsthistorici onder de commentatoren zoeken het in de schilderkunst, de neerlandici in de Europese literatuur. Daarnaast valt op dat de inspiratiebron nauwelijks betekenis heeft voor de waarde van de tekst. Wel is het zo dat kennis ervan kan bijdragen tot vollediger begrip en waardering van het studieobject.<sup>18</sup> Op zichzelf lijkt het me niet zo erg belangrijk om Nijhoffs bronnen te kunnen identificeren. Wel is het van belang om in dit verband op te merken dat in kunst omgezette werkelijkheid voor zijn poëzie meer betekende dan de werkelijkheid zelf".<sup>19</sup> Dat ondersteunt mijn indruk dat Nijhoff pas met en in de kunstbeschouwing en -beoefening zijn leven ervoer. Veel passages in de kritische opstellen zijn daar een bewijs voor. Een kunstenaar *droomt* zich immers een leven in de kunst.<sup>20</sup>

Nijhoff heeft blijkbaar de belangrijkste aspecten van de Sebastiaan-figuur, nl. zijn heiligheid, martelaarschap en naaktheid willen gebruiken om daaraan de centrale thematiek en ontwikkeling van zijn dichterschap te illustreren.<sup>21</sup> De Sebastiaan-figuur bood hem de mogelijkheid het hemelse met het aardse te verbinden. Voortdurend was Nijhoff immers geneigd zich in zelfbespiegeling af te zonderen van de wereld en zijn geest er buiten te stellen. De enige redding die hem met die geestesgesteldheid overbleef, was dat hij door zijn mijmeringen op te schrijven een kracht losmaakte om in de wereld te blijven staan.<sup>22</sup> Het schrijven blijkt voor hem een manier te zijn geweest om de vloedgolf uit het onbewuste de baas te blijven, om een ontmenselijking, een "scheiding tussen het bewust denkende, voelende ik en een geheimzinnige andere macht die hem als een wereld bewoont"<sup>23</sup> te beheersen. In zo'n atmosfeer van zelfbespiegeling loopt de dichter al snel het gevaar dat er een persoonsverdubbeling kan optreden, waardoor hij een toeschouwer van zichzelf wordt. Tevens hangt daarmee het psychische fenomeen van de depersonalisatie samen. In dat geval treedt er een vreemde 'onpersoonlijkheid' op die zijn eigen daden en handelingen als automatisch beziet en waarbij het ego niet bij machte is richting te geven aan de bewuste en vooral onbewuste gevoelservaringen, terwijl het wel de gevoelens, waarnemingen en voorstellingen van zijn alter ego ondergaat.<sup>24</sup>

Nijhoff zal ongetwijfeld enkele van de boven genoemde inspiratiebronnen hebben gelezen of gezien. Hoe het ook zij, hij kan door middel van de Sebastiaan-figuur - zoals de belangrijkste commentatoren ook wel aangeven - een dubbele persoonlijkheid uitbeelden. De Sebastiaan-

figuur stelt hem in staat ons deel te laten nemen aan "een dieper zielsleven, dat er altijd al in ons moet zijn geweest". (...) .., een wijder besef, dat even overweldigend naast ons bewustzijn opduikt en dan weer vervaagt".<sup>25</sup> Die bewuste en onbewuste gevoelservaringen en dat diepere zielenleven bieden een aanknopingspunt voor een literatuur-psychologische lezing van dit gedicht.

## Psychologiserende interpretatie-elementen

Enkele interpreten hebben in hun bespreking van de eerder genoemde vraagstellingen interpretatie-elementen gebruikt die openingen bieden voor een literatuur-psychologische benadering. Het zijn elementen die één en ander zeggen over de aard van het gedicht en het innerlijk proces dat Sebastiaan doormaakt.

Zo wijst Vestdijk erop dat dit gedicht ontstaan is in een periode dat Nijhoffs poëzie een sterk transcendent-bovenpersoonlijk gehalte bezat. Het gebruik van symbolen als moeder, kind en gemeenschap wijzen op het visionaire karakter en duiden op een regressie in **psychologische** zin. Daaruit spreekt Nijhoffs hang naar de oergemeenschap. Hij toont ons een opgedeeld individu die geen eigen keuze meer hoeft te maken.<sup>26</sup> Het is voor Vestdijk bovenal een tekst met visionaire inhoud. In zijn gebruik van symbolen weet Nijhoff een zeldzaam samengaan tussen raffinement en primitiviteit te combineren. (...) Nijhoffs symboliek vertoont een uiterst bedrieglijke schijn van het bijna-leven. Zijn zinnelijk-onzinnelijke gestalten zijn steeds zeer concreet gezien en zeer abstract bedoeld. (...) Ze zijn qua inhoud op het concreet-zintuiglijke toegespitst, maar verloochenen nergens hun abstractie, hun met affect geladenheid, hun afgescheidenheid. De gestalten doen denken aan de vroeg-christelijke afbeeldingen van heiligen, waaraan ook dat concrete en abstracte te ervaren is, dat eigen is aan een symbool.<sup>27</sup> Deze kwalificaties lijken mij zeer treffend voor de Sebastiaan-figuur. Het gedicht draagt immers een visionair karakter, zijn symboliek is ambivalent. Sebastiaan is een zinnelijk-onzinnelijke verschijning en verloochent nergens zijn abstractie zonder dat zij haar concreet-zintuiglijke uitwerking mist. Deze omschrijvingen onderstrepen mijns inziens het mythisch-archetypisch karakter van deze figuur.

Sebastiaan staat bij uitstek symbool voor een grensganger tussen twee werelden van dood en leven. In zijn artikel over de metafysica in Nijhoffs werk trekt Theo de Boer onder meer de conclusie dat het in het gedicht *Het Veer* gaat over een 'brug' die, een 'veer' dat twee oevers met elkaar verbindt en tevens een visie op de werkelijkheid geeft waarin "de overzijde, het Jenseits, weer verbonden wordt met de aarde, het Diesseits".<sup>28</sup> Die verbinding tussen het jenseits en het diesseits is tevens een filosofische omschrijving voor een samenhang tussen de metafysische en de fysische werkelijkheid buiten en binnen Sebastiaan. Sebastiaan heeft de overzijde, het jenseits, verlaten en komt de aardse werkelijkheid, het diesseits, binnen. In **psychologische** zin kwam Sebastiaan uit een bewustzijnstoestand die niet in een evenwichtige verhouding staat tot zijn onbewuste inhouden. Hij was bij wijze van spreken 'levend dood'. Aan het begin van het gedicht komt er weer in **psychologische** zin een openstelling van het bewustzijn naar het onbewuste tot stand.

In het voorwoord tot zijn toneelstuk *De Vliegende Hollander* (1930) geeft Nijhoff zijn visie op de relatie tussen de problemen van zijn eigen tijd en het verleden.<sup>29</sup> Hij pleit ervoor niet alleen zijn persoonlijk gevoelsleven te verhelderen, maar vorm te geven aan een gestalte die rondwaart in het *volksbewustzijn*. Volgens **Jungs** inzichten zou dat kunnen wijzen op ervaringskennis die door de eeuwen heen verzameld ligt in het collectief onbewuste. Nijhoffs opvatting over het volksbewustzijn is in die periode van zijn dichterschap gekoppeld aan zijn

belangstelling voor de mythe en legende. Hij wenst die als uitgangspunt te nemen bij het schrijven van nieuw werk. *Het Veer* is daar een voorbeeld van.

In dit gedicht brengt Nijhoff de problemen van zijn tijd en die van zichzelf als dichter in verband met het Romeinse verleden van Sebastiaan. Hij toont daarmee een vernieuwde aandacht voor het culturele erfgoed. De Sebastiaan-figuur verenigt in zijn heiligheid het aspect van de eeuwigheid en in zijn naaktheid het aardse aspect van zijn verschijning met elkaar. Die samenvloeiing in één en dezelfde persoon vertegenwoordigt de centrale thematiek van Nijhoff in zijn werk. Martin Bakker verdedigt in dit verband de stelling, dat Nijhoff de Sebastiaan-figuur aantrekkelijk vond, omdat deze figuur dualistisch is en een dubbelleven leidt d.w.z. er is een leven voor en na zijn eerste (schijn)dood.

Nijhoff doet in zijn gedicht *Het Veer* een beroep op die dieperliggende onbewuste processen die een bijdrage leveren aan de werkelijkheidsverbeelding. Dat veroorzaakt ondermeer zijn creatieve, persoonlijke betrokkenheid tot het eigen verleden en de mythen en legenden die tot het mythisch-archetypisch erfgoed van de gehele mensheid behoren.<sup>30</sup>

In Jungiaanse termen verwoord is het duidelijk dat het creatief proces in belangrijke mate wordt geleid door de ervaringen die opgeslagen liggen in het persoonlijk en collectief onbewuste. Voor Nijhoff is de dichter een zelfbespiegelaar. Hij kijkt voortdurend in de diepte van de spiegel van zijn ziel.<sup>31</sup> De opvatting over de autonomie van het kunstwerk in de jaren twintig en dertig vertonen verwantschap met deze Jungiaanse zienswijze op het creatief proces dat in zijn ogen onpersoonlijk-creatief is.<sup>32</sup> Onbewuste inhouden sturen dit schrijfproces aan. Dat maakt het verklaarbaar dat de kunstenaar slechts ten dele invloed heeft op vorm en inhoud ervan. Hoewel de dichter altijd een kind van zijn tijd zal zijn en zich niet geheel zal kunnen onttrekken aan de geldende ideologie en kunstopvattingen, zal hij de hiërogliefen van zijn onbewuste in zijn bewustzijn moeten toelaten en moeten ontcijferen om die mythisch-archetypische dimensie tot uitdrukking te brengen door middel van symbolen in zijn poëzie. Zodoende kan hij zich uitspreken over zijn beleving van de werkelijkheid. Van den Akker concludeert in dit verband dan ook terecht dat Nijhoff "zijn (nieuwe) visie op de werkelijkheid met een beroep op de mythe, niet alleen uitgebreid in *Awater*, maar juist in *Het Veer* (onderbouwt):...".<sup>33</sup>

## Anachronisme

De vroeg-middeleeuwse heilige-martelaar Sebastiaan is door Nijhoff in een twintigste-eeuws Hollands landschap neergezet. Dat anachronisme heeft een aantal verklaringen aan commentatoren ontlokt.

Het anachronisme lijkt nodig te zijn geweest om een nieuw soort poëzie te symboliseren. Dat is een soort van poëzie waarin de tijdlagen zonder enige beperking over elkaar heenschuiven. Nijhoff heeft in Sebastiaan een literatuur-historische, maar vooral ook mythische figuur gezien die hij heeft willen gebruiken bij het verwoorden van zijn visie op de modernistische poëzie<sup>34</sup> van de twintiger en dertiger jaren.

Het uitbeelden van het spanningsveld tussen het hemelse en het aardse zou passen bij het gebruik van het anachronisme. Nijhoff heeft in de wedergeboorte aan het einde van het gedicht een daadwerkelijk contact "met de aarde, het volk, de gemeenschap, de menigte" tot stand willen brengen.<sup>35</sup> Die opvatting wordt bevestigd in de *De Pen op papier* uit 1927:

"Mijn ziel in haar intellectuele essentie omhoog te drijven tot wat ik noemde een "zien van God" om na het mislukken daarvan de tegenovergestelde poging te ondernemen "haar juist omlaag te houden in het lichaam."<sup>36</sup> Die dubbelheid vindt zijn nieuwe synthese aan het einde van het gedicht in de reïncarnatie van de geest in het lichaam van een kind.

Verder biedt de anachronistische Sebastiaan-figuur de dichter de mogelijkheid de basistegenstellingen in het gedicht tot uitdrukking te brengen. Op verhalend niveau is er de tegenstelling tussen het eeuwige en het vergankelijke leven; op symbolisch niveau het wenkend hemels perspectief in religieuze of pantheïstische zin tegenover het aardse bestaan en op poëticaal niveau staat de symbolistische poëzie-opvatting tegenover de modernistische. In laatste instantie is dit gedicht een vorm geven aan het geboren worden in een aardse werkelijkheid. Uiteindelijk gaat het om de geboorte van het gedicht zelf.<sup>37</sup> Dit laatste doet denken aan het gedicht *Het kind en ik*: "de dichter, die duidelijk in een impasse verkeert, krijgt plotseling te zien welke poëzie er hem in het verschiet ligt. Maar alweer: de lezer wordt er volkomen onkundig van gehouden wat voor soort poëzie dat dan wel mag zijn".<sup>38</sup>

Ik meen nu dat Nijhoff het anachronisme nodig heeft om in alle scherptheit het bipolaire karakter<sup>39</sup> van de Sebastiaan-figuur zichtbaar te maken. Zijn dubbelheid laat een dieper zielenleven zien. Mijns inziens uit zich die bipolariteit in een confrontatie tussen het bewuste en onbewuste deel van Sebastiaans psyche.<sup>40</sup> Sebastiaan met zijn aureool van heiligheid toont ons in al zijn aardse naaktheid een deel van het innerlijk proces van een 'levende' gestorvene, een tot nieuw leven en bewustzijn gewekte mensenziel. In **psychologische** zin symboliseert de naaktheid van Sebastiaan de ware innerlijke natuur van een mens. Sebastiaan die zijn attributen heeft afgelegd, zal ons in zijn innerlijke gedaante worden getoond. We zijn in de loop van het gedicht getuige van een paar confrontaties van zijn bewustzijn met onbewuste inhouden. Uit **Jungs** biografie weten we dat hij als kind bij zichzelf onderscheidde ( en bij zijn moeder) een 'nr.1' en een 'nr.2'. Later bleek in zijn theorievorming dat 'nr.1' de bewuste persoon en 'nr.2' de onbewuste ( instinctief reagerende ) persoon te zijn.

In Nijhoffs inleiding tot *De Vliegende Hollander* (1930) kunnen we lezen dat hij een bewerking of herinterpretatie van een legende nodig heeft gehad om uit zijn dichterlijke impasse rond 1927 te komen. Hij zegt daarin dat hij legendarische figuren met een sterke symboolwaarde zoekt als weerspiegeling voor zijn evoluerende thematiek. De anachronistische Sebastiaan-figuur biedt vanuit Jungiaans oogmerk bij uitstek de mogelijkheid om het voortdurende proces van toe-eigening van collectief en persoonlijk onbewuste inhouden door het spectrum van het ik-bewustzijn te laten zien. Daarin is de 'vreemdheid' en de 'diepte' van dit gedicht gelegen.

## Sebastiaans innerlijke bewogenheid

Het blijft een intrigerende vraag, wat Sebastiaan nu eigenlijk beweegt als hij zich aan de oever van de vaart ophoudt. Het is hierboven al opgemerkt dat hij een persoonlijkheid is die zich verdubbeld en gedepersonaliseerd aan ons manifesteert. Twee tijdvakken, twee werelden, twee onderdelen van de psyche, nl. het bewustzijn en het onbewuste, lijken in Sebastiaan met elkaar een synthese aan te gaan.

Tot nu toe is die dubbelheid altijd gezien als een dualisme, een onverenigbare tegenstelling, tussen verleden en heden, hemel en aarde, dood en leven, geest en lichaam, waarbij aan het

einde van het gedicht voorkeur uitgaat naar het beleven van de metafysische dimensies in het lichaam.

Aanvankelijk is de geest Sebastiaan een scherp waarnemer, maar later raakt hij als toeschouwer betrokken bij de situatie door de confrontatie met de man en vrouw in het boerenhuis. De *geest* wordt vervolgens *gestorvene* genoemd, later zelfs *schaduw*. Op dat moment gunt de alwetende verteller ons een blik in het innerlijk proces dat Sebastiaan doormaakt.

Voor de duur van het gedicht voelt Sebastiaan zich een vreemdeling op aarde. Hij komt uit een wereld van gene zijde opnieuw terug in een werkelijkheid die op de onze lijkt. Hij staat in contact met "een zekere wereldgeest en (ziet) de (...) bedrijvigheid als een doelloos geharrewar. (...) Couperus heeft dat zo fraai 'Zieleschemering' genoemd, een wijder besef, dat even overweldigend naast ons bewustzijn opduikt en dan weer vervaagt. Het kan aanhoudend en obsederend terugkeren, het kan tenslotte een apart leven worden, alsof we met ons lichaam en ons natuurlijk gevoel op deze wereld en tussen deze mensen blijven, maar daarboven, en geheel los ervan, aan een ander leven gaan deelnemen. We worden een tweede persoonlijkheid in onszelf gewaar, die de eerste als onder zich ziet gaan en praten en handelen. Die twee persoonlijkheden worden gescheiden,.."<sup>41</sup> In deze passage geeft Nijhoff aan dat een mens zich verbonden weet met een 'wereldgeest' die hem boven en naast zijn eerste persoonlijkheid stelt.

De brugfunctie van het 'veer' onderstreept nog eens de bipolaire geestesgesteldheid van Sebastiaan. De brug vormt hier niet alleen de verbinding tussen de twee oevers, twee werelden, twee persoonlijkheden, maar vooral tussen twee delen van de menselijke psyche. Deze psychologisch bipolariteit wordt nog eens versterkt door de weerspiegeling van het 'veer' in het water. Er is wel gezegd dat de brug "het beeld voor het eeuwig kiezen" is. Sebastiaan neemt het water als symbool voor de levensgang in ogenschouw.<sup>42</sup> Ook de benamingen *geest*, *gestorvene* en *schaduw* onderstrepen de psychische gelaagdheid van zijn persoonlijkheid nog eens extra. In verband hiermee is wel gezegd, dat hij zich daardoor in een grensgebied bevindt.<sup>43</sup>

Het innerlijk proces vindt in de vierde strofe zijn hoogtepunt. Sebastiaan dringt daar uiteindelijk als vertegenwoordiger van het eeuwige, het oneindig-grote door tot die kern, het oneindig-kleine, de vrouw in het boerenhuis. In die confrontatie leidt zijn **psychologische** toestand ertoe dat hij oog in oog met de vrouw geïnspireerd raakt, waarbij het tot een poëtische geboorte komt waardoor hij zelf in het niets verdwijnt. "Deze gedachte, dit binnendringen in de kern van het lichaam, is door Sebastiaan verwezenlijkt, en zo lijkt Sebastiaan het symbool van de dichter te worden die voortdurend naar deze confrontatie van het heelal en inwendigheid moet streven".<sup>44</sup> Hier lijken het poëtische proces en de **psychologische** problematiek en thematiek samen te spannen.

## Quo vadis?

Van den Akker en Dorleijn zijn niet geïnteresseerd in de vraag waar Sebastiaan vandaan komt en wat hem bezighoudt aan de oever van de vaart, maar zij stellen zich de vraag waar hij naar toe op weg is. In zijn geestesgesteldheid zoals die zich in het middendeel van het gedicht voltrekt, zien zij een weerspiegeling van de inspiratieve worsteling die Nijhoff eind jaren twintig heeft doorgemaakt. In zijn kritische en verhalende opstellen getuigt hij daarvan.



Legendarische figuren zoals Sebastiaan die hij in zijn poëzie heeft gebruikt, dienen er toe een inspiratieve impuls te boven te komen.

Van den Akker en Dorleijn plaatsen het gedicht *Het Veer* dan ook in het kader van het dualisme van het interbellum, van het poëtisch wereldbeeld van A.Roland Holst en de werking van Leopolds dichterschap op het werk van Nijhoff. Het gedicht *Het Veer* staat daarmee in een ideologische en poëtische evolutie van zijn tijd. Nijhoff heeft immers in die periode de omslag door van een symbolistisch naar een modernistisch dichterschap, maar worstelt nog altijd met een vasthoudende stellingname in het veranderende literaire landschap van zijn tijd. Dat spoort met de omslag van de religieus-mythische Romeinse Sebastiaan-figuur uit een vroeg-christelijke traditie naar een gesecculariseerde, triviale twintigste-eeuwse Hollandse omgeving. De metafysische aspecten van de Sebastiaan-figuur steken daardoor schril af bij de aardse, fysische werkelijkheid waarin hij belandt. Nijhoff verlaat hem, wanneer de incarnatie, de wedergeboorte in het lichaam plaatsvindt. Dat mysterieuze, religieuze moment krijgt zodoende in die aardse omgeving een vervreemdende, mythische lading mee.

## Het droomkarakter

De meeste interpreten hebben slechts zijdelings oog voor het droomkarakter van het gedicht. Het heeft, zo blijkt uit verschillende besprekingen, de trekken van een parabel<sup>45</sup>, een droom<sup>46</sup>, een visioen<sup>47</sup>, een psychische observatie.<sup>48</sup> Er is bij een aantal van hen oppervlakkig aandacht voor de **psychologische** kanten van het gedicht, maar ze wenden die vaststellingen niet verder aan voor hun analyses en interpretaties.

In *Het Veer* stelt Nijhoff Sebastiaan in een denkbeeldig midden tussen hemel en aarde, eeuwigheid en tijd, leven en dood, geest en lichaam. Sebastiaan staat als een schim tussen "de duinen links/ met stijgend licht daarachter uit de zee" en "rechts de stad in de verte met haar torens,/ rood vuur en viaducten langs de kim" in. Hij is een grensganger, nadat hij uit de dood is ontwaakt. Zijn positie drukt een sterke ambivalentie uit.

De droom neemt in de eerste episode een aanvang. Daarin voltrekt zich een vermenging van realistische en symbolische elementen, die zich vooral in de episoden 3,4 en 5 nog versterkt voordoet. Daar kijkt Sebastiaan het boerenhuis binnen, terwijl de vrouw daar ligt"/ te zien naar dingen die zij hoorde en zag/ maar niet bevatten kon,/". In die scène spannen de evasiedrang van Sebastiaan en zijn tussenpositie samen en monden ze uit in wat Van den Akker "een drempelervaring" noemt.<sup>49</sup> Het is in **psychologische** zin op te vatten als een ogenblik waarin een innerlijke dynamiek van het onbewuste zich in het bewuste aandient. Dan zijn invallende gedachten en beelden ook allusies van dieperliggende processen te noemen. Het mythisch-archetypisch grondpatroon vertaalt zich in een reeks van symbolen als veer, klimop e.d..

Met die tussenpositie waarin een drempelervaring zich openbaart en het lyrisch subject zich in een ambivalente geesteshouding bevindt, is het symbool van het 'veer' als verbinding tussen twee oevers heel passend. Over die verbondenheid tussen de beide oevers in *Het Veer* schrijft mevrouw Ruitenbergh-de Wit: "Het veer blijft zijn symboolfunctie vervullen, het blijft het eeuwige beeld van de keuze, van het alternatief van de ene of de andere oever. In andere gedichten van Nijhoff is het de brug die een vergelijkbare rol vervult van het verbinden van

tegedelen.<sup>50</sup> Met name deze laatste omschrijving zou in **psychologische** zin kunnen wijzen op een integratie van onbewuste inhouden in het bewustzijn die zich in Sebastiaan voltrekt.

De transparantie van Nijhoffs droomwereld heeft Anthonie Donker in zijn schets van Nijhoffs werk treffend onder woorden gebracht: "Zijn blik op de dingen, zijn binnenzien in een altijd bevreemdende wereld, schijnbaar vluchtig als van een voorbijganger, een wandelaar, was een zien tot op den grond van een situatie, tot den grond van het leven. Wetend dat wij niet meer dan voorbijgangers zijn op aarde, bezat hij den verdiepten blik, vlug en essentieel, van den idealen voorbijganger. De levensreiziger die hij was, heeft de laatste reis ook in den diepsten zin aanvaard, voordien immers heeft hij, bovenal in *Het Veer* het leven ten volle geprezen".<sup>51</sup>

Nijhoff heeft er blijk van gegeven dat hij in het lichaam als diepe bodem de oerbron aantreft, waarin geest en natuur zich kunnen verenigen. De geest wordt wedergeboren. Het bewustzijn laat zich door de onbewuste inhouden langs de symbolische weg van mythen, legenden, sprookjes en dromen tot een nieuwe dynamiek wekken. Dit lijkt mij van cruciaal belang. Het woord 'veer' heeft dan ook van de dichter een gelaagde betekenis ontvangen. Het is een woord, zoals Nijhoff zelf aangeeft, dat stamt uit een periode waarin een directere relatie tussen woord en emotie bestond. Het is "een verzonken woord, het ding van het woord, van vóór dat het uitdrukkingmiddel geworden was. (...) Het woord, het ding van het woord, moet dus steeds nog aanwezig zijn in ons fysiek onderbewustzijn,..(...) Nog dieperliggend is er het woord dat als een kreet, als een emotionele stroom uit het psychisch onderbewustzijn kan voortkomen".<sup>52</sup>

## Een literatuur-psychologische lezing van het gedicht 'Het Veer'

Toen de avond viel, maakte Sebastiaan  
het koord dat zijn twee polsen om de boom  
geboeid hield langzaam los, rukte één voor één  
de pijlen uit zijn dij, zijn borst, en wierp  
hen achter zich in 't gras; ontbindend voorts  
de witte lendedoek, wies hij zijn wonden  
bij een naburig vijvertje en bevrijdde  
zijn lichaam van bezoedeling en bloed.

Vóór de aanvang van de tocht door het Hollandse landschap moet de marteling van Sebastiaan hebben plaatsgevonden. Aan de avond gaat immers een dag vooraf. Het voegwoord "toen" (r.1) duidt op een voortzetting van gebeurtenissen. Dat de dichter het voorafgaande onvermeld laat - en dat is het verhaal van de heilige martelaar zoals we dat kennen uit de overlevering - geeft aan dat het hem niet om Sebastiaans heiligmaking en martelaarschap gaat. De heilige martelaar, zoals we hem bij zijn eerste executie in de legende zien voorgesteld, legt hier het koord, de pijlen en de lendedoek af. Daarmee ontdoet hij zichzelf van de kentekenen zoals die ons uit de christelijke iconografie<sup>53</sup> zijn overgeleverd. Sebastiaan is uit een schijnbare dood *ontwaakt*. Nijhoff verandert de legendarische in een menselijke, maar vooral mythische<sup>54</sup> Sebastiaan-figuur.

Het begint al met de *losmaking* van de boom. De 'gestorven' Sebastiaan zou zichzelf nooit onder die omstandigheden en op die wijze daarvan hebben kunnen vrijmaken. Hoe hij hier

dan wél losgekomen is, blijft voor ons onduidelijk. Sebastiaan beschikt blijkbaar over bijzondere krachten. Hij is geboeid en maakt zelf zijn beide polsen los. Alleen in een *droom* is zo'n zelfbevrijdende handeling denkbaar.

In deze passage is Sebastiaans psychische gesteldheid er niet één van persoonsverdubbeling<sup>55</sup>: mens en geest. In **psychologische** zin betekent dit echter een activeren van zijn bewustzijn door innerlijke ervaringen die hij vanuit zijn onbewuste zal gewaarworden. Ondertussen voert hij de losmaking weloverwogen uit. Daarom manifesteert zich al in deze eerste versregels het droomkarakter.<sup>56</sup>

De omstandigheden waaronder Sebastiaans metamorfose zich voltrekt, zijn opmerkelijk te noemen. De dichter situeert het hele gebeuren in het verleden en kijkt er in de laatste strofe vanuit het heden op terug. In vogelvlucht voert de alwetende verteller ons mee langs enkele van Sebastiaans gewaarwordingen. Sebastiaan bevrijdt zichzelf op rituele wijze - langzaam en stuk voor stuk - van zijn attributen. Het is een *keerpunt* in zijn bestaan. Hij overschrijdt zodoende niet alleen de grens tussen dood en leven, maar ondergaat ook geleidelijk de overgang tussen zijn verdoofde en ontwakende bewustzijn. Hij sluit een voorafgaande bewustzijnsfase af door de daarbij behorende kentekenen achter zich in het gras te werpen. Na dit rituele gebaar maakt Sebastiaan zijn wonden schoon bij een naburig vijvertje. Hij ontdoet zich zodoende van de bezoedeling door het bloed, die eigen zijn aan zijn 'geestelijke' dood. Daarmee sluit hij het *ritueel* af.

De plaats van handeling in het gedicht komt overeen met die uit de legende: tijd en plaats zijn immers niet precies aan te geven. Als we dit voegen bij de rituele handeling, onderstreept dat opnieuw het droomkarakter van het gedicht. Er staat nu een andere Sebastiaan voor ons dan die we kennen uit de legende. Zijn geest en lichaam zijn als herboren. Er begint in **psychologische** zin een *nieuwe bewustzijnsfase*.

De *heilige* Sebastiaan van vóór het ontwaken is in **psychologische** zin een symbool van het *zelf*.<sup>57</sup> Het zelf is, volgens Jung, de kern van onze persoonlijkheid en omvat het bewuste en onbewuste deel van onze psyche. Het zelf omvat het ik dat het middelpunt van het bewuste is. Meestal wordt de werkelijke totaliteit van het zelf niet in voldoende mate uitgedrukt in een mensenleven, ook niet in dat van een heilige als Sebastiaan. Altijd zijn er ervaringen die in de schaduw van het onbewuste achterblijven en om een integratie in het bewuste deel van de psyche vragen. Daarom vindt er opnieuw een confrontatie plaats nu Sebastiaan afdaalt op de aarde in een volgende fase, waarin hij door middel van de droom opnieuw greep probeert te krijgen op nieuwe levensontwikkelingen die zich via zijn onbewuste aandienen. Zijn 'dood' - de staat waarin hij aan het begin van het gedicht verkeert - kan betekenen dat hij bepaalde delen van zijn psychische complexen onvoldoende heeft erkend. Er is hierbij van een verdringing sprake, waardoor hij zich voor het leven van alledag heeft afgesloten.<sup>58 59</sup> De 'dood' van een droomfiguur - hier de heilige Sebastiaan - duidt meestal op het einde van een personificatie, d.w.z. het verlies van bepaalde persoonlijkheidskenmerken. Daarna krijgt de psychische energie die in zo'n figuur is geïnvesteerd, weer vorm op een ander niveau<sup>60</sup>, want de kern van een onbewust complex sterft immers niet. Hier ondergaat Sebastiaan in zijn nieuwe gedaante een vergelijkbaar proces.

In deze eerste episode wordt er door middel van symbolisch geladen woorden uitdrukking gegeven aan dat grensgebied tussen de dood en het leven, het bewuste en het onbewuste. Sebastiaan wordt dus - zoals we gezien hebben - gedesacraliseerd. In de oude passio over de marteldood van Sebastiaan staat dat de pijlen hem zouden verstarren zoals een egel verstarde

kan liggen op een pad.<sup>61</sup> Hij lijkt zich nu duidelijk uit zijn verstarring te bevrijden. Dat voltrekt zich op het moment dat de avond valt. Symbolisch gezien worden we hier met een paradoxale situatie geconfronteerd. Enerzijds beweegt Sebastiaan zich van de dag naar de nacht, van het licht naar het donker; anderzijds beweegt hij zich vanuit de dood, uit zijn verstarring, naar het leven. Hij maakt een aanvang met de vernieuwing van zijn bewuste beleving in deze nieuwe situatie. Het zou voor de hand hebben gelegen dat de beweging naar het licht gepaard zou zijn gegaan met de beweging naar het leven. Hier gaat de beweging in de richting van de duisternis echter samen met een betreden van het leven! Door de duistere kanten van het onbewuste onder ogen te willen zien, komt het bewustzijn weer tot leven. De vallende duisternis van het Hollandse landschap vormt de entourage voor het innerlijk proces dat zich in Sebastiaan zal gaan voltrekken. In **psychologische** zin dient Sebastiaan hier bij zijn binnenkomst in het leven de wereld van het onbewuste in zichzelf toe te laten.

Sebastiaan is los van de boom. Een boom maakt deel uit van de levende kosmos. Hij vertegenwoordigt zowel het chtonische en als het transcendente. Door die verbinding staat hij voor het cyclische in de natuur in het algemeen en in het leven van de Sebastiaan-figuur in het bijzonder. In veel sprookjes en mythen staat de levensboom centraal. Ook in dit gedicht neemt de boom een centrale positie in. In deze eerste strofe vormt hij het vertrekpunt voor Sebastiaans tocht door het Hollandse landschap. Na zijn losmaking laat Sebastiaan deze oorsprong van zijn nieuwe wording achter zich. Deze boom staat bovendien op een scheidslijn tussen dood en leven, tussen hiernamaals en hiernumaals. Hij vormt een spil in zijn wereld. Zijn wordingsgeschiedenis en bewustzijnsontwikkeling nemen bij deze boom een aanvang. De boom heeft hier in **psychologische** zin de werking van een *transcendentie-symbool*. Hij is dikwijls een teken voor groei en ontwikkeling van het psychisch leven.<sup>62</sup>

De boom markeert een overgangssituatie. De losmaking van de boom symboliseert de behoefte bij Sebastiaan zich te bevrijden uit een vorige bewustzijnsfase en uit te groeien naar een andere, hogere fase in zijn psychische ontwikkeling.<sup>63</sup> Het geeft aan dat zich in zijn bewustzijn onbewuste inhouden en ervaringen zullen gaan integreren. Die *vereniging* noemt Jung de *transcendente functie van de symbolen*. Bevrijding door transcendentie kan dikwijls plaats vinden door een eenzame reis of pelgrimstocht. Gedurende die geestelijke tocht leert de mens de dood kennen langs de weg van de zelfverloochening en de verzoening. Het gaat hierbij om een transcenderende beweging. Lijden hoort bij zo'n ervaring. Daarbij kan de boom verschillende aspecten van het Jungiaanse individuatieproces symboliseren. Zo kan de boom op individueel niveau een zich ontwikkelend zelfbeeld uitdrukken.<sup>64</sup> Bomen zijn tevens symbolen van de verticaliteit.<sup>65</sup> Hier is de boom tegelijkertijd een symbool voor de axis mundi, de verbindingszuil tussen de drie kosmische lagen: de hemel, de aarde en de onderwereld.<sup>66</sup> Het symbool van de boom geeft in **psychologische** zin een veelzeggende meerwaarde aan Sebastiaans rituele bevrijdingsmoment. Nu Sebastiaan de boom met zijn magische krachten achter zich heeft gelaten, maakt dat zijn tocht *levensgevaarlijk*, omdat hij zich in het duistere droomlandschap van het onbewuste waagt.

De pijl, één van de attributen van de heilige Sebastiaan, is evenals de boom een symbool van de goddelijke aanwezigheid op aarde. Zij symboliseert tevens de ambivalentie in een mensenleven. Verder symboliseert ze de intuïtie en creativiteit in handen van de gebruiker.<sup>67</sup> Sebastiaan bevrijdt zich door het uitrukken van de pijlen heel beslist van de goddelijke penetraties in zijn lichaam. Hij legt nu zijn volkomenheid af en ziet daarmee de verstarring van zijn bewustzijn onder ogen. De verwondingen moeten dan ook in dit verband niet alleen letterlijk, maar vooral figuurlijk worden opgevat. Ze staan in lijn met de overige symbolisch

en psychologisch te duiden woorden. Opnieuw een teken van een nieuwe fase in zijn bewustzijnsontwikkeling. Zijn tocht is om te worden die hij is, zowel naar zichzelf toe - op subjectief niveau - als naar de gemeenschap toe - op objectief niveau.

Sebastiaan werpt de attributen achter zich in het gras. De naakte Sebastiaan staat nu voor ons. Hij zal ons zijn ware natuur gaan tonen. De tocht kan nu daadwerkelijk beginnen. Het gras is dikwijls een symbool voor de voortgang in de natuur en het leven.<sup>68</sup>

Het vijvertje bevat het water waarmee hij zijn wonden reinigt. Die aanraking van het lichaam met het water betekent dat hij zodoende een eerste verbinding lijkt te leggen tussen zijn onbewuste en bewuste deel van de psyche. Het water reinigt zijn lichaam, maar tevens dringt vanaf dat moment in **psychologische** zin de wereld van het onbewuste zijn bewuste binnen.

### Tweede episode

Rondziend in 't wijde land, de duinen links  
met stijgend licht daarachter uit de zee,  
rechts de stad in de verte met haar torens,  
rood vuur en viaducten langs de kim,  
koos hij het klimmend pad dat langs een dijk  
de vaart bereikte, en bij dit blanke water,  
breed bed van vrede, uit dieperliggend land  
opgekneld als een zware scheur, vol gloed,  
vol spiegeling, met riet bezoomd, verwijlde  
een uur of wat, geleund tegen de muur  
van een klein boerenhuis, Sebastiaan.

Sebastiaan maakt tussen de eerste en tweede episode een sprong in tijd, plaats en ruimte. Hij is vanuit het vroeg-christelijke Rome in een twintigste-eeuws, Hollands landschap terechtgekomen. Hij bevindt zich nu in een weidse omgeving waarin hij zich kan oriënteren en waar de avond valt. Zijn dag-bewustzijn is afgezwakt en zijn innerlijke natuur kan beginnen zich in haar eigen licht te openbaren.<sup>69</sup> Hij heeft eerder de boom als centrum van zijn vroegere wereld achter zich gelaten.

Nadat Sebastiaan zich in de eerste episode heeft bevrijd van de attributen die behoren bij de verticaliteit, overziet hij in de tweede strofe het wijde land dat ruimtelijk, onbegrensd en een teken van horizontaliteit<sup>70</sup> is. Sebastiaan staat op de kruising van het horizontale en het verticale: dat tekent een religieus-mythisch mens. Als we er nu vanuit gaan dat hij zich in een droomwereld bevindt, dan drukt dat wijde landschap een oneindigheid uit.<sup>71</sup> Hoewel het duidelijk de trekken vertoont van het Hollandse landschap, draagt het wel een symbolisch karakter. Immers, tijd en plaats zijn niet precies te traceren. Het doet denken aan een aards paradijs. Sebastiaan lijkt hier een soort meester van de vlakten te zijn. Hij keert hier niet eenvoudigweg terug tot het aardse leven, maar er tekent zich in zijn verbeelding een projectie van een innerlijk landschap af op de omgeving waarbinnen hij zich bevindt.

Sebastiaan bevindt zich temidden van het duin- en polderlandschap. In zijn rol van *grensganger en buitenstaander* ervaart hij op indirecte wijze - door middel van het stijgend licht - de aanwezigheid van de zee. Dat draagt onder andere bij tot een vervreemdende atmosfeer. Het 'licht' symboliseert in de regel een geestelijke energie. De 'zee' is ondermeer

symbool voor het collectieve onbewuste. Daarnaast is zij een plaats van transformatie en ambivalentie.<sup>72</sup>

Nadat het licht op het wateroppervlak is weerkaatst, wordt het voor Sebastiaan aan de hemel zichtbaar.<sup>73</sup> Daardoor vormt het een tegenstelling met de invallende duisternis rond de stad. Dat licht kan in **psychologische** zin *verlichting* geven tot Sebastiaans geestelijke zelfinzicht. Zo lijkt er zodoende uitdrukking gegeven te worden aan een ambivalente situatie die een confrontatie van onbewuste inhouden met het bewuste aankondigt.

Links de zee en het duin, rechts de stad in de verte. Een landschap grenzend aan de zee. In **psychologische** zin staat het linkse voor het onbewuste, het vrouwelijke, terwijl het rechtse voor het bewuste, het intellect gerichte, het mannelijke<sup>74</sup> in de psyche staat. In dit landschap wordt Sebastiaans innerlijk weerspiegeld. Hierin neemt hij 'gedroomde' afstanden waar.

De stad ligt niet in het centrum van zijn blikveld, maar juist het landschap. Tussen de zee - links - en de stad - rechts - ligt een onwezenlijke ruimte. Zij versterkt de tegenstelling tussen duin en stad. Het heeft er alle schijn van dat Sebastiaan niet tot een keuze tussen de lichte, vrouwelijke zeekant en de rechtse donkere mannelijke landzijde kan komen. Zijn innerlijke bipolariteit blijft daarom voortduren. Hij is wat zijn zicht betreft op het noorden gericht. Psychisch is hij daarom georiënteerd op de wereld van de intuïtie.<sup>75</sup>

Zowel de zee als de stad is een plaats van levensbegin.<sup>76</sup> Daarnaast symboliseert de zee in **psychologische** zin de verandering en de stad de bescherming. Sebastiaan lijkt in dit aardse paradijs een soort van derde Adam te zijn. De eerste Adam had de goddelijke opdracht de eenheid van de schepping te bewaren; Christus, de tweede Adam, had de hemelse opdracht de verloren gegane eenheid te herstellen; Sebastiaan heeft als mens de aardse opdracht de eenheid van de tegendelen te realiseren. Hij verenigt in zijn blikveld twee onvereenigbare werelden. Zo heeft hij zicht op de bipolariteit die eigen is aan zijn eigen innerlijke wereld. Hij ziet de torens van de stad aan de horizon. Zij zijn de symbolen voor de verbinding tussen het aardse, het chtonische en het hemelse, het transcendente. Het zijn de bouwwerken die op de aarde verwijzen naar de hemel.<sup>77</sup>

De uitstraling van het vuur aan de hemel wijst op een periodieke regeneratie. In **psychologische** zin betekent het een verlichting van de geest.<sup>78</sup> Het rood van het vuur duidt op libido of psychische energie.<sup>79</sup> Daarnaast verwijst het naar de gevoelsfunctie van de mens. Sebastiaans oriëntatie op het landschap betekent dat de superieure functie van het denken tot dan toe overheerste en ondermeer de inferieure functie van het gevoelen niet op het bewuste niveau naar behoren werkte.<sup>80</sup> Een verwaarloosde functie zal zich altijd vanuit het onbewuste willen compenseren. Waar rood opflakkert, bestaat een situatie van geestelijk lijden.<sup>81</sup> Het kan namelijk te maken hebben met de overgang van de ene in de andere bewust-zijnstoestand.<sup>82</sup> Sebastiaan weet zich hier dus geconfronteerd met een innerlijk landschap waar gevoel en intuïtie domineren.

Ook de vier scheppingselementen zijn in de eerste vier versregels van deze tweede strofe vertegenwoordigd: het water van de zee, het opstijgend en weerkaatsend licht, het rode vuur dat de stad in de avondlijke hemel aan de horizon afgeeft en de aarde van het landschap dat Sebastiaan omringt. Het getal vier verwijst naar de totaliteit van het zelf.<sup>83</sup> Daarmee zijn de basiselementen van de volkomen schepping gegeven en zijn de grondtrekken van Sebastiaans essentiële bewustzijnssituatie geschetst. In fundament is de volkomenheid van zijn psychisch leven hiermee in beeld.

Met "de viaducten langs de kim" introduceert Nijhoff een twintigste-eeuws element. Het viaduct is een ingreep in dit natuurlijk landschap, waardoor het totale beeld detoneert en het er een surrealistische aanblik door krijgt. Het beeld van het viaduct is als symbool te vergelijken met dat van de brug. Beide symboliseren onze innerlijke dialectiek. Het beeld van de brug is er één dat diep in ons innerlijk verborgen ligt. Het raakt zowel aan ons verstand als aan onze gevoel.<sup>84</sup>

Terwijl Sebastiaan rondkijkt, kiest hij in welke richting hij zal gaan. Hij gaat niet naar links - richting het duin - of rechts - richting de stad -, maar kiest voor het klimmend pad tussen beide in dat langs de dijk omhoog voert naar de vaart. De blik op het wijde landschap verengt zich nu tot het zicht op het pad. Sebastiaan lijkt hier daadwerkelijk een begin te maken met het bewandelen van zijn *innerlijke levensweg*.<sup>85</sup> De beklimming van deze kleine verhoging in het landschap symboliseert een nadering van de hemel, maar toont tegelijkertijd in **psychologische** zin bij Sebastiaan de wil om zelfbewustzijn te verwerven.<sup>86</sup> Dit is een stabiel element van onvergankelijkheid.

Sebastiaan bevindt zich nu boven op de dijk en kijkt naar het water van de vaart. Het is blank, biedt een vredige aanblik en ligt gekneld tussen de oevers, die hoger gelegen zijn dan het omringende land. Overstroming van het land door het water is voorstelbaar. Die opgestuwde positie van het water tussen de dijken geeft de dichter weer in een vergelijking: "als een scheur, vol gloed,/ vol spiegeling, met riet bezoomd ..."

Aan de vaart en de oevers worden nogal wat kwaliteiten toegekend. De vaart is een afgescheiden en opengereten stuk land. Het riet dat het water omgeeft, verwijst naar het eeuwige. In het water weerspiegelt zich de hemel. Bij deze vaart houdt Sebastiaan stil, terwijl hij ondertussen tegen de muur van een boerenhuis leunt. Hij "verwijlde" daar, zo zegt Nijhoff, vergeet de tijd en geeft zich over aan de dingen. Het is opnieuw een bevestiging van het droomkarakter van het gedicht. Dat Sebastiaan boven op de dijk tot stilstand is gekomen, is een bewijs dat zijn psychische ontwikkeling om verandering vraagt.<sup>87</sup> Deze vaart is net zoals het water van de zee een symbool van het collectief onbewuste met zijn onvermoede diepten. Het is een geliefde plaats waar visioenen ontstaan<sup>88</sup> en altijd in **psychologische** zin iets nieuws kan gebeuren. Sebastiaan staat voor een psychische verandering.

De vaart is een beeld voor de levensgang. Zij brengt scheiding aan tussen delen van het landschap. Die scheiding past in de reeks van polariteiten die eerder zijn aangegeven. De bewegingsloosheid, blankheid en transparantie maken deze vaart tot een *droomwater*. Het opgestuwde water dat het land in tweeën slijt, zou een symbolisch beeld van het naar boven komen van de onbewuste complexen in het bewustzijn van Sebastiaan kunnen zijn. Het water van de vaart verheft zich boven het omringende landschap en zou zonder de insnoering door de dijken het land overstromen. In psychologisch zin dreigt er een innerlijke overweldiging van Sebastiaans bewuste door onbewuste inhouden. Het hoge waterpeil heeft iets onomkoombars en iets onnatuurlijks, net zoals een dreigende inbreuk op het bewuste deel van de psyche. Zo heeft ook de voortgang van het innerlijk proces in Sebastiaan iets onweerstaanbaars en onomkeerbaars.

Begon Nijhoff in de eerste versregel van de eerste strofe met de naam van Sebastiaan, hij eindigt er de laatste versregel van de tweede strofe mee. De alwetende verteller heeft Sebastiaans blik laten rondgaan over de wijde omgeving, maar hij heeft diens blikveld inmiddels verengd tot de omgeving van het boerenhuis en de dichtbij gelegen opstapplaats van de veerpont. Met een grote boog wendt de blik van de alwetende verteller zich nu van de

buitenwereld af en richt zich op de directe omgeving van Sebastiaan. De oriëntering op de buitenwereld van het droomlandschap als projectie van zijn innerlijk leidt uiteindelijk tot een verkenning van de binnenkant van zijn droomwerkelijkheid. Daarmee is in de kijkbeweging de cirkel beschreven. En hij is een symbool voor de totaliteit van de psyche of het zelf als allerbelangrijkste aspect van het leven.<sup>89</sup> Die rondgaande blik beeldt een innerlijke ontwikkelingsgang uit.

Sebastiaan roept in dit droomlandschap vanwege zijn positie en houding een herinnering op aan de mythologische Narcissus-figuur, die zichzelf weerspiegelde in het water van de bron en prompt verliefd werd op zijn eigen spiegelbeeld. Aan dat beeld als onbereikbaar object van zijn liefde bleef hij helaas gekluisterd, waardoor hij wegwijnde en dood ging. De combinatie van liefde voor het eigen spiegelbeeld en de dood die erop volgt, horen thuis in de hellenistische versie van het Narcissus-verhaal. In de emblematiek kent het Narcissus-verhaal een positieve - leer u zelf kennen - en een negatieve - eigenliefde maakt blind - betekenis.<sup>90</sup>

Hoewel Sebastiaan zich aan het einde van de tweede strofe nog niet daadwerkelijk in het water van de vaart spiegelt, vormt de vaart voor hem wel een barrière. Op die vaart zal zich een heel belangrijk afereel in zijn droomervaring gaan afspelen, dat vervolgens een bijdrage zal leveren aan zijn proces van zelfbewustwording. Het proces van zelfkennis kan na het bestijgen en rondkijken vanaf de dijk beginnen.

### *Derde episode*

*Er voer een veerpont heen en weer. De geest,  
in 't klimop schuilend, kon, over de haag  
van 't morsig erfje waar hij stond, het volk  
bij een aanleg plaats zien wachten, wijl het vaartuig  
bepakt met passagiers, vee, wagens, fietsen,  
en auto's soms, dof ronkend, met geknars  
van klos en ketting, aangeschoven kwam  
uit de gekleurde rust der watervlakte.  
Dan dreunden paardenhoeven op 't plankier,  
op 't grintpad kraakten wielen, de auto, ver reeds,  
zoemde op de diepe polderweg, er werd  
een bel geluid, de brug ging op, en weer,  
met de ingescheepten, schoof 't verdubbeld beeld  
over de telkens in de waterweerschijn  
donkerder-avondhemel naar een doel,  
een overzijde, reeds door dauw uit zicht.  
Halfweg het water hing de damp, en weldra  
zag, talmende, Sebastiaan niet meer  
dan keer op keer een kleine lamp verdwijnen  
en weer opdoemen uit de duisternis.*

Nijhoff duidt Sebastiaan in deze derde episode aan met het woord *geest*. Nu hij de confrontatie met zijn onbewuste inhouden zal ondergaan, stelt hij zijn geest daarvoor open. De geest houdt in filosofische zin verband met het aardse en het hemelse, in **psychologische** zin verband met het bewuste en het onbewuste.<sup>91</sup> Geesten en geestverschijningen komen veelvuldig voor in dromen en visioenen.



De geest van Sebastiaan beweegt zich niet meer door het droomlandschap, maar hij leunt als toeschouwer tegen de muur van het boerenhuis op enige afstand van de vaart en het veer. Verscholen achter de klimop krijgt hij het veer in beeld. De klimop symboliseert de scheiding tussen het natuurlijke en het bovennatuurlijke.<sup>92</sup> Hij is tevens een attribuut van de Griekse god Dionysos. Het hele jaar door is deze heester groen en staat voor groeikracht en voortdurend verlangen. De klimop was geheiligd in Attis en een attribuut van de verliefde Cybele, de godin van de aarde en vruchtbaarheid. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij de eeuwige terugkeer der seizoenen<sup>93</sup> voorstelt. Hij symboliseert in **psychologische** zin Sebastiaans stand-punt in het grensgebied tussen het bewuste en onbewuste. Sebastiaans dualiteit is dus niet alleen in het mens-zijn en geest-zijn, het aardse en hemelse gelegen, maar vooral in het bewuste en het onbewuste.<sup>94</sup>

De plek waar hij staat te observeren, is een "morsig erfje". Hij krijgt het aankomende en vertrekkende volk bij de aanlegplaats in beeld. Er staat een rij mensen te wachten, terwijl ondertussen een andere groep zich met het nodige lawaai ontscheept. Het is een rij van mensen en voertuigen als van een twintigste-eeuwse surrealistisch decor, dat heel werkelijk aandoet, maar ondertussen het droomkarakter versterkt. Sebastiaan observeert de komende en gaande man. In **psychologische** zin symboliseert een rivier oversteken een fundamentele psychische verandering.<sup>95</sup> De *geest* Sebastiaan krijgt hier in droombeeld geprojecteerd wat er zich in zijn innerlijk afspeelt.

Opvallend is Nijhoffs constatering, dat het 'veer' heen en weer vaart. Het gaat blijkbaar niet om het bereiken van een overkant of doel, maar om de voortdurende beweging over het water. Het gaat om het proces en niet om het bereiken van het einddoel. Het veer is duidelijk het centrale element in het droombeeld. De titel van het gedicht luidt immers *Het Veer*, en niet *Sebastiaan*. De inwerking van dit beeldelement op Sebastiaans bewustzijn is van grote betekenis voor zijn innerlijk proces. Het lawaai dat het ontschepend volk maakt, vormt een tegenstelling met de rust van het wateroppervlak dat nog steeds enige kleuring van de avondhemel ontvangt. Sebastiaan reageert overigens niet op het lawaai, zoals het in een droom betaamt. Dikwijls is een veer het symbool voor een reis van de doden naar de levenden of van de levenden naar de doden.<sup>96</sup> Het veer kan ook onze eigen persoonlijkheid met zijn lichte en donkere ruimten voorstellen. Daarom is vroeger wel gesproken van het levensschip.<sup>97</sup>

Op de ontschepping volgt onmiddellijk een inschepping. Deze laatste is voltooid, zodra de bel heeft geluid en de brug is opgehaald. De vertrekkende auto, komend vanaf het veer, zoemt zacht weg over de diepergelegen polderweg. Sebastiaan als buitenstaander, lijkt zich te richten op en te identificeren met de ingescheepten die door de donker wordende avondhemel varen. Hun tocht beeldt de innerlijke reis uit die Sebastiaan in zijn geest zal moeten maken. Het blijkt dat gedurende de tocht het beeld van het veer weerspiegeld is in het water. Het water wordt nog steeds beschenen door de kleurende avondlijke hemel: de geestelijke, transcendente wereld raakt nog steeds aan de chtonische wereld van de instincten. Het verdubbeld beeld lijkt mij dan ook niet een voorstelling van een vaartuig dat onder en één dat over de hemel vaart<sup>98</sup>, maar eerder een veer dat als symbool van bewustzijn en geboorte zich weerspiegeld weet in het kalme wateroppervlak dat op zijn beurt het donkere en diepe onbewuste deel van de psyche symboliseert.

Nadat de brug is opgehaald, neemt de innerlijke reis van Sebastiaan een aanvang. De verbinding tussen zijn bewuste en onbewuste is hersteld. De heen en weer varende boot verbeeldt die reis. Het lijkt erop dat in dit droombeeld het veer over het gladde rimpelloze

wateroppervlak glijdt. De boot, die het bewuste deel van de psyche uitbeeldt, drijft in en op het water als symbool voor de onmetelijke, duistere diepten van het onbewuste. De boot vaart naar "een doel, / een overzijde". Het 'een' wijst niet op de vaagheid van de overzijde<sup>99</sup>, maar op de onbestemdheid die er vastzit aan de eindeloos durende tocht van een mens, als hij integratie van zijn onbewuste ervaringen toelaat om meer inzicht te krijgen in zijn bewuste handelen. Het is onzeker, waar een mens dan uitkomt. Zeker is wel dat er voortgang in de psychische ontwikkeling kan zijn, maar tot een volkomen afronding ervan zal het nooit komen. Voor een ieder is de richting, de afstand, de plaats van aankomst in **psychologische** zin weer anders. Kortom, de passagevaarten geven aan Sebastiaan een beeld van het voortdurende innerlijk bewustwordingsproces, waarbij het er meestal in de droom niet in de eerste plaats om gaat een aanpassing aan de buitenwereld<sup>100</sup> te vinden, maar eerder een juiste innerlijke houding tegenover de gewenste totaliteit van de persoonlijkheid, het Zelf, in te nemen.

De overzijde blijkt halverwege de vaart aan het oog onttrokken te worden door de dauw. Daarmee onttrekt het veer zich aan het geestesoog van Sebastiaan. Die donkerwordende avondhemel en de dauw zijn tekenen van de nadering van de diepe spelonken van zijn onbewuste. De overzijde moet mijns inziens niet opgevat worden als de andere kant, maar als de duistere diepten van het onbewuste, van waaruit het bewustzijn zijn nieuwe beweeglijkheid moet ontvangen. De plek waar de energetische stroom van de onbewuste inhouden zich mengt in het bewuste, onttrekt zich aan Sebastiaans waarneming, maar vindt wel degelijk plaats. Het voortdurende terugkeer van het veer laat telkens opnieuw de dynamiek van het innerlijk proces zien. Daarom is dat va-et-vient van het veer zeer functioneel, omdat de integratie van onbewuste elementen in het bewuste en omgekeerd een doorlopende zaak is. Sebastiaan verandert boven op de dijk niet meer van uiterlijk standpunt, maar wel van innerlijke houding tegenover zijn onbewuste inhouden. De heen en weer varende boot symboliseert zijn psyche die in beweging wordt gebracht. Het beeld van het veer is een visualisering van zijn innerlijke gang.

Sebastiaan talmt en draalt ondertussen. In de laatste versregels blijkt aan Sebastiaan de kleine lamp van de veerboot een onbestemd aantal keren heen en weer te varen tussen de beide oevers en op te doemen uit de duisternis. Het is een teken van de dynamiek in de innerlijke ontwikkeling.

Deze derde episode is, net als de eerste en de tweede episode tezamen, cyclisch van bouw. Aanvankelijk begint de alwetend verteller bij Sebastiaan en via het veer keert hij weer bij Sebastiaan terug. Deze rondgang draagt opnieuw bij tot het archetypisch karakter van het gedicht. In de cirkelbeweging groeit Sebastiaans zicht op de totaliteit van zijn psyche.

#### Vierde episode

Zo werd het nacht en de gestorvene  
was om de stilte zeer bevreemd. Een hond,  
die hem niet aangeblaft had, was hem steeds  
met argwaan blijven gadeslaan; de kippen,  
bijeengehurkt hadden hun loos alarm  
gestaakt, maar gingen niet op stok. Toen, eensklaps,  
viel lamplicht door een raam en in 't vertrek  
waarin Sebastiaan naar binnen keek,  
zat een man bij de tafel, in blauw hemd,

de mouwen opgestroopt, en in zijn vuist  
een krant, gekrenkt, ongeopend; en een vrouw,  
wier blik naar 't venster was gekeerd, lag slap  
diep in het witgekalkt vertrek te bed  
te zien naar dingen die zij hoorde en zag  
maar niet bevatten kon, en trek van pijn  
om de vermoeide mond en van bevreemding.

Inmiddels is het nacht geworden. De gestorvene is een levende dode.<sup>101</sup> Hij voelt bevreemding onder invloed van de hem omringende stilte. In psychologische zin staat zijn bewustzijn blijkbaar niet voortdurend open voor de aanraking en voeding door de onbewuste inhouden. Er is wellicht sprake van een zekere innerlijke verstarring. Hij begint zich daarvan bewust te worden. De nachtelijke entourage onderstreept dat. De observerende Sebastiaan ondergaat langzamerhand de ontvouwing van zijn innerlijke wereld. Hij maakt zich los uit zijn afgeslotenheid.

De stilte onderstreept de betekenis van het nachtelijke uur en symboliseert daarmee nog eens de verstarring van Sebastiaans bewustzijn. Het geeft hem een vervreemdend besef naar zichzelf toe en zijn naaste omgeving. Stilte is een symbool voor een naderende openbaring of verschijning.<sup>102</sup> Er hangt een zekere spanning in de lucht die ook de dieren niet ontgaat.

De hond bij het huis heeft hem tot nu toe argwanend bekeken, maar nog niet aangeblaft. De hond staat in tal van sprookjes en mythen bekend als een symbool voor de naderende dood, dat wijst op sluimerende onbewuste complexen. Er valt bij deze hond aan Cerberus, de hellehond, te denken die de gestorvenen op weg naar het schimmenrijk begeleidt.<sup>103</sup> Het schimmenrijk is het rijk van de duisternis dat in **psychologische** zin gelijk te stellen is met het collectieve onbewuste deel van de psyche. Sebastiaan nadert nu in zijn droom deze onbewuste inhouden. Op zo'n reis fungeert de hond dikwijls als zielenbegeleider. De hond leent dan ook in oude verhalen gedurende zo'n tocht zijn gezicht aan de meester. In deze strofe trekt de hond niet met Sebastiaan op, de hond begeleidt hem echter op enige afstand met zijn blik. Hij is vooral een wegwijzer naar de 'toegangspoort' tot het duistere rijk van het onbewuste. Als begeleider die zijn gezicht leent aan zijn meester, heeft hij kennis van deze en gene zijde, van het diesseits en het jenseits, van de wereld van het licht en de duisternis.

Ook de kippen die hun gekakel hebben gestaakt, zijn niet op stok gegaan. In oude verhalen treedt de kip bij de ceremonie van de initiatie en goddelijke openbaringen<sup>104</sup> ook vaak als zielenbegeleider op. In deze strofe zijn de kippen net zoals de hond in een passieve, maar aandachtige rol. Ook de kip is geen begeleider, maar een wegwijzer. Beide dieren zijn argwanend in hun reactie en blijven waakzaam en alert naar Sebastiaan toe. De hond kijkt en de kippen zijn bijeengehurkt. Hun wakkere terughoudendheid correspondeert met de afwachtende houding van Sebastiaan. Hij staat immers tegen de muur geleund. Als wachters van de nieuwe dag staan zij stil bij de plek waar Sebastiaan zijn aanraking door de onbewuste domeinen van de psyche zal gaan beleven. Het is de vraag of Sebastiaan ontvankelijk zal zijn voor het avontuur de inhouden afkomstig uit het collectief onbewuste toe te laten in zijn bewuste. Zowel de hond als de kip is een dier dat veelal de instinctieve aard van de mens vertegenwoordigt.<sup>105</sup> Zij zijn de symbolische bewoners van het collectieve onbewuste en brengen een bijzonder chthonisch bericht binnen het veld van het bewuste.<sup>106</sup> Omdat de dieren Sebastiaan op hun geheel eigen wijze signaleren, geven ze aan dat in **psychologische** zin Sebastiaan zijn instincten van zijn bewuste heeft afgespleten.<sup>107</sup> Hij heeft deze primitieve driften in het verleden verwaarloosd.

"Toen eensklaps,/ viel het lamplicht door een raam..". Het licht in de kamer valt niet van binnen naar buiten, maar onverwacht van buiten naar binnen, terwijl het buiten wel nacht is. Dat is wonderbaarlijk. Alleen in een droom kan zo'n onlogische situatie zich voordoen. Bakker noemt bij deze passage als laatste interpretatiemogelijkheid: "als zou hem plotseling een licht zijn opgegaan: hij wordt zich bij wijze van spreken plotseling van andere mogelijkheden aangaande zijn situatie bewust".<sup>108</sup> Ik ben het er vanuit psychologisch oogpunt mee eens, dat Sebastiaan van een nieuwe situatie bewust wordt, maar ik zou er een heel andere uitleg aan willen geven dan Bakker, omdat het licht hier de verheldering van een innerlijk inzicht symboliseert.<sup>109</sup>

Nu is het moment suprême voor Sebastiaan in **psychologische** zin aangebroken. Was het licht van de pont eerder een wenkend perspectief voor de komende innerlijke ontwikkeling in Sebastiaans psyche, nu manifesteert het licht zich in zijn directe blikveld en nabijheid. De hond en de kip waren zijn wegwijzers naar de kamer van het boerenhuis op de dijk langs de vaart.

Sebastiaan kan nu in de kamer kijken en krijgt een man en een vrouw te zien. Wat er zich hier binnen in de kamer afspeelt, vindt in ieder van ons<sup>110</sup> plaats. De ruimte lijkt op een slaapkamer. In dromen zijn meestal die ruimtes in beeld, zoals de kelder, de keuken of de slaapkamer<sup>111</sup> die ambivalente betekenissen dragen. Hier beleeft Sebastiaan in zijn steriel bewustzijn de aanraking met vitaliserende inhouden vanuit het collectief onbewuste. Was aanvankelijk het veer in de droombeleving van Sebastiaan het symbool voor de verbondenheid die het bewuste onlosmakelijk heeft met het onbewuste deel van de psyche, nu is het huis met daarin de man en de vrouw het symbool van het innerlijke proces dat zich in Sebastiaan voltrekt. Er gaat nu in het droomgezicht om mensen en niet om een vaartuig. We zouden kunnen zeggen dat Sebastiaan hier een blik gegund wordt op zijn veruitwendigd, geëxterioriseerd innerlijk. Feitelijk kijkt Sebastiaan de kamer binnen, waar symbolisch toeschouwer wordt van zijn eigen innerlijke wereld. En de alwetende verteller laat ons over zijn schouder meekijken. In dat veruitwendigde beeld zijn het mannelijke en vrouwelijke imago van Sebastiaan zichtbaar bijeengebracht: het mannelijk element, de animus, en het vrouwelijk element, de anima, zijn in de beslotenheid van het huis aan hem 'zichtbaar' geworden.

De man zit aan de tafel in een blauw hemd, de mouwen opgestroopt, met in zijn hand een krant, "gekrenkt, ongeopend". Een eenvoudige man, gewend om op het land te werken. Een aardse man met blauw hemd. 'Blauw' is de meeste diepe, maar tegelijkertijd ook de meest immateriële kleur onder de kleuren. Sebastiaans blik, gericht op de man met blauw hemd, lijkt te verzinken in een oneindige ruimte. Die ruimte is puur. De contouren lossen zich op tegen de blauwe achtergrond van zijn kiel. Blauw dematerialiseert. Het werkelijke wordt getransformeerd in het imaginaire. Het 'blauw' binnenkomen en zien is een beetje de ervaring zoals beschreven is in Alice in wonderland "passer de l'autre côté du miroir".<sup>112</sup> De kleur blauw geeft de weg van de droom aan, wijst op een spirituele ervaring en is de kleur van de denkfunctie.<sup>113</sup> Sebastiaan wordt in de man met blauw hemd dus geconfronteerd met de spiritualiteit van de verbeeldingswereld, maar tegelijkertijd ook met het analyserend denken dat daar voor nodig is. De onbewuste inhouden ontvouwen zich geleidelijk aan voor Sebastiaan.

Merkwaardig is dat de krant vermoedelijk gekreukt is, doordat Sebastiaan hem in z'n vuist houdt, waardoor de tekst onleesbaar is geworden. De toegang tot de taal is daarmee bemoeilijkt. Blijkbaar wordt hier uitdrukking gegeven aan een situatie die de taal overstijgt.

De woordenloosheid, de oneindigheid stemmen overeen met de verwijzing in **psychologische** zin naar het onmetelijke terrein van het onbewuste. Er is ook een breuk in de werkelijkheid aan de orde. De taal in een krant staat ondermeer voor de weergave van ideeën en roept beelden op. Die verwoording van de belevenissen stopt hier. Woorden schieten te kort. Deze man met gekreukte krant in de hand is het beeld van Sebastiaans animus. Aan de verstarde uitbeelding van de man in een kamer valt een krampachtigheid en communicatief onvermogen af te lezen. Uit zijn blauwe hemd spreekt daarentegen een verlangen naar het onstoffelijke, naar de rijkdom van de onbewuste ervaringen. Hier lijkt mij het mannelijke aspect van Sebastiaan, zijn animus, weergegeven in een beeld dat toegesloten, ongeopend en kwetsbaar is.

Daarnaast is er de vrouw die van binnen naar buiten kijkt. Sebastiaan kijkt naar binnen en ziet in zijn droombeeld de vrouw slap in een witgekalkt vertrek in bed liggen. De man en de vrouw vertegenwoordigen zoals gezegd in **psychologische** zin Sebastiaans animus en anima. De man zit, de vrouw ligt bijkans levenloos in bed. Sebastiaan ziet, dat de man in een krampachtige houding zich vasthoudt aan de dingen van alledag - de krant, de taal, de cultuur -, maar daarvan geen voeding meer ontvangt voor zijn geestelijk leven. De krant blijft ongeopend en is ineengeperst. Toch heeft hij vanwege de kleur van zijn kleding een hang naar het imaginaire, het oneindige van de ziel. Op hetzelfde moment kan hij blijkbaar geen aandacht voor de vrouw opbrengen. Er spreekt uit deze scène een zekere verwaarlozing van de vrouw door de man. In **psychologische** zin heeft de man zijn anima verwaarloosd, en heeft hij met zijn animus een sterke ontwikkeling doorgemaakt. Zijn denkfunctie is in de oriëntatie op de buitenwereld te dominant geweest, waardoor de overige functies als gevoelen, intuïtie en gewaarworden onvoldoende tot gelding zijn gekomen. Zijn gevoelskant, en dan in het bijzonder het vrouwelijke in zijn bewuste doen en laten, heeft te weinig aandacht gekregen. Daarom ligt de vrouw ook op bed en is zij slap van lijf en leden. Dat maakt het ook in **psychologische** zin begrijpelijk dat Sebastiaan uit de dood naar het leven probeert terug te keren. De vruchtbare uitwisseling tussen zijn bewuste ik en zijn onbewuste inhouden heeft nog onvoldoende plaatsgevonden. Hierin schuilt een belangrijke beweegreden van Sebastiaans rondtocht door het Hollandse landschap.

De vrouw ligt wezenloos op bed en ziet naar dingen die zij hoorde en zag, maar niet bevatten kon. Dat zien is meer dan kijken. Het is een zien dat woordenloos tot zelfinzicht moet leiden. De vrouw lijkt een visioen te hebben. Het mannelijke aspect in Sebastiaan, zijn animus, lijkt verkrampt door de dingen van alledag; het vrouwelijk aspect, zijn anima, lijkt wezenloos, maar vertoont nog wel een visionaire blik waarin pijn en bevreemding is over hetgeen ze ziet.

De vrouw bevindt zich in een witgekalkt vertrek. 'Wit' is de kleur die aangeeft dat je van conditie, positie verandert, van leven naar dood, van dood naar leven. Het is de kleur van de passage, dood en wedergeboorte. In ieder geval is wit de kleur die uitnodigt tot een oplossing van de innerlijke problematiek.<sup>114</sup> 'Wit' is ook de kleur die past bij de absolute stilte.<sup>115</sup> Het is een entree in het onmetelijke en het onzichtbare. Sebastiaan neemt in zijn droombeeld waar wat er zich afspeelt in de diepten van zijn onbewuste. Deze confrontatie met de animus en de anima is een archetypisch-mythisch moment in wat Jung noemt het meesterstuk in het individuatieproces.<sup>116</sup> Dit proces ontvangt zijn aansturing vanuit het zelf als centrum van de psyche.

Er heeft zich hier dus een confrontatie in een binnenwaartse richting voorgedaan, waardoor Sebastiaan dichterbij zijn kern genaderd is.<sup>117</sup> De saamhorigheid tussen de vrouw en Sebastiaan zou gelegen kunnen zijn in de bevreemding.<sup>118</sup> Het komt mij voor dat de

gelijkgerichtheid er juist uit bestaat, dat de vrouw als het vrouwelijk aspect van Sebastiaan vraagt om erkenning binnen zijn bewuste.

### Vijfde episode

De stilte was de stilte niet des doods,  
het hemels licht niet, dat Sebastiaan  
toen pijlen hem doorboorden had aanschouwd;  
het was geen rust, geen immer helderder  
gezag, waarvan de brede eentonigheid  
weer stilte wordt, gelijk de zee gelijk  
een korf vol bijen of een bos vol wind;  
die stilte daar was aards en warm, was zwanger,  
hoop, aanvang, was een ademhaling die  
zich inhoudt bij de diepste teug, geluk  
dat zich een hand voor ogen legt en zwijgt  
en peinzend zich bezint, een oponthoud  
waarin, als in een slaap, het vrije bloed  
de dag verzoent en onbelemmerd droomt  
van nieuwe dagen deze dag gelijk.  
Stilte als een eerste dag, en daarin stond  
Sebastiaan, de schaduw, zeer bevreemd  
dat hij, toen hij in leven was, zijn hoop  
gesteld had op een hoger heil dan dit  
thuiskomen in een slapend vruchtbegin;  
dat hij begeerd had naar de geest terwijl  
het wonderbaarlijk lichaam in de tijd  
hem gans bewoonde; en dat wie sterft eerst ziet  
hoe dieper 't bloed is dan de hemel hoog;  
dat hij geen zoon had, kwelde hem, dat hij  
verzuimd had, voor hij heenging, van zijn jeugd  
iets hier te laten, wakend; dat hij thans  
uit een onvruchtbaar graf de barre tocht  
naar de overzijde aanvaarden moest, een blinde,  
zich voelend op zijn hand, op goed geluk.

De stilte waarover de gestorven Sebastiaan in de vierde episode zeer bevreemd was, krijgt in de vijfde episode haar uitleg. In de eerste zeven versregels karakteriseert de dichter wat de stilte niet is en in de rest van deze eerste lange zin zegt hij wat de stilte wel inhoudt. Daarna volgt in de tweede zin van deze strofe Sebastiaans terugblik op zijn vorige levensfase.

Het is geen stilte van de dood, geen hemels licht, geen stilte die rust uitstraalt, geen gezag dat opgaat in eentonigheid of stilte, maar deze stilte is aards, warm, zwanger van hoop. Het is een stilte die een begin aangeeft zoals de ademhaling die even wordt vastgehouden op zijn diepste punt, voordat de adem wordt losgelaten; een stilte als een geluk dat een hand voor de ogen legt en zich in zichzelf opsluit. Het is als het geluismoment dat zich voordoet als een intermezzo zoals de slaap een onderbreking tussen leven en dood is. Er heerst als het ware een gevoel van verzoening met het leven zelf dat droomt van dagen gelijk aan deze dag.

Het bloed is een symbool voor de verbondenheid met het vuur, de warmte en het leven. Het zijn waarden die geassocieerd worden met mooi, edel, genereus en verheven. 'Bloed' is leven. 'Bloed' schenkt vitaliteit aan de dingen, mensen en het leven. Het is het brouwsel van de onsterfelijkheid. Het is niet voor niets een wezenlijk bestanddeel in de eucharistie. 'Bloed' is ook het voertuig van de ziel. In offerrites wordt dan ook met zorg het bloed van het slachtoffer over de aarde verspreid. Een moment van openbaring.<sup>119</sup>

Kortom, de dichter gebruikt hier symbolen om de negatieve en positieve aspecten van de stilte aan te geven. Het is een stilte als van de eerste scheppingsdag. In **psychologische** zin luidt de stilte een overgang naar een nieuwe ontwikkelingsfase in. Het is een stilte die een fascinerend moment aangeeft in zijn droomlandschap. Er staat voor de derde keer iets nieuws te gebeuren. De ervaring met de innerlijke weerspiegeling van zijn anima en animus mist op hem zijn werking niet. Het bewuste is opnieuw in de positie zich open te stellen voor het onbewuste. Sebastiaan lijkt in deze atmosfeer herboren als de eerste Adam in de Hof van Eden. De negatieve stilte was eentonig, ononderbroken geluid laat zich als een stilte horen; de positieve stilte kent afwisseling en begint telkens weer opnieuw.

In de tweede helft van deze episode komt Sebastiaan zelf weer in beeld. Het is interessant om te zien wat Sebastiaan dan voor zijn geestesoog komt. Hij wordt als een schaduw van zichzelf voorgesteld. De alwetende verteller laat hier Sebastiaan als het ware naar zichzelf kijken. Enkele schaduwzijden uit een voorgaande levensfase van Sebastiaan komen in zicht. De schaduw is volgens Jung het niet geaccepteerde en onverwerkte gedeelte van je persoonlijkheid, dat tot dan toe een rol speelde in het onbewuste en geen plaats in het bewustzijn heeft gekregen. Soms zijn ze gepersonifieerd, soms zijn ze uitgedrukt in minder ontwikkelde, minderwaardige eigenschappen.<sup>120</sup> De schaduw kan persoonlijk en bovenpersoonlijk, archetypisch van aard zijn. Het is een onbewust deel van de persoonlijkheid en is vaak in dromen gepersonifieerd, hier in de Sebastiaan-figuur zelf. Het realiseren van de schaduw betekent dat de kritiek die er van de onbewuste inhouden uitgaat op de levenshouding, in het bewustzijn een plaats krijgt.<sup>121</sup>

In het geval van Sebastiaan als heilige is er sprake van een archetypisch-mythische uitbeelding van de schaduw. Blijkbaar was in de vorige bewuste levensfase zijn hoop gevestigd op een hoger heil. Dat is op te vatten als een ideaal dat buiten hem zelf lag. In die situatie sloeg hij blijkbaar onvoldoende acht op de beweegredenen en inhouden van zijn eigen onbewuste. Hij had echter net zoals dat het geval is met de positieve stilte van de geluksbeleving zijn leven moeten ervaren als het "thuiskomen in een slapend vruchtbegin". Sebastiaan moet de weg naar zijn oorsprong inslaan. Hij dient te worden die hij is. Het vruchtbegin symboliseert wat er nog niet is, maar er kan komen.<sup>122</sup>

Sebastiaan is inmiddels die weg ingeslagen. Daarin ziet hij zijn persoonlijke opdracht gelegen. Hij is bevreed over zes ervaringen die met zijn vroegere levensfase te maken hebben: de hoop op hoger heil blijkt niet te kunnen worden bewaarheid; het verlangen naar de geest is niet toereikend; het sterven geeft inzicht in de diepte van het leven; hij heeft verzuimd nageslacht op aarde te brengen; hij heeft niets van zijn jeugd achtergelaten; en hij moet de tocht naar de overzijde vanuit een onvruchtbaar graf beginnen. Hiermee zijn de verborgen verwachtingen en innerlijke weerstanden van Sebastiaan verwoord. Psychische weerstanden zijn in de regel verbonden met projecties van het individu op zijn omgeving.<sup>123</sup> Sebastiaan heeft deze verlangens in zijn schaduwbeeld geprojecteerd.

De stilte doet denken aan een eerste scheppingsdag, staat voor een nieuw begin, voor een dag van oneindig geluk. In een vergelijkbare stilte wordt Sebastiaan nu in zijn droomlandschap in **psychologische** zin geconfronteerd met zijn schaduwzijden. Alle zaken die hij niet had moeten verwachten, wensen of doen, maar wel gedaan of gewenst heeft, schieten hem in de herinnering.

Achteraf ziet hij dat het hoger heil niet gelegen is in een doel buiten je eigen innerlijk, maar daar binnen. De heling is in gang te zetten door een innerlijk onderzoek naar de onder de oppervlakte gebleven ervaringen, driften en verwachtingen, de ongeleefde daden en de ongeschreven woorden. Jung noemt dat de transcendente functie, waarbij het erom gaat dat er een vereniging van de bewuste en onbewuste inhouden plaatsvindt.<sup>124</sup> Het bewuste en onbewuste verhouden zich compensatorisch ten opzichte van elkaar. De onderlinge uitwisseling en confrontatie van inhouden kan gaandeweg zorgen voor een evenwichtige psychische gesteldheid.

Via het onderzoek naar de onbewust gebleven instincten en driften kan Sebastiaan een vruchtbaar nieuw levensbegin wekken. Met zo'n geesteshouding kan Sebastiaan zijn schaduwbeeld erkennen. Dan zal hij zien dat hij zijn ideaal te hoog gesteld heeft door enkel geest te willen zijn en naar de hemel te reiken, en zonder het lichaam en de aarde te veronachtzamen. Hij ervaart nu echter het wonderbaarlijk lichaam waarin het onbewuste en het bewuste zich verenigen binnen de grenzen van tijd en ruimte.

Als het bewustzijn de onbewuste inhouden niet meer negeert, kan er pas van een begin en voortgang van innerlijke groei sprake zijn: wie immers sterft ziet hoe dieper het bloed is dan de hemel. Zijn gerichtheid op een heil buiten hemzelf heeft er dan ook voor gezorgd, dat hij niet aan zijn toekomst heeft gewerkt en dus geen nageslacht heeft. Hij heeft zodoende het leven niet doorgegeven, omdat hij de rationele kanten van zijn bewustzijn eenzijdig trachtte te ontwikkelen. Het instinctieve, driftmatige, emotionele heeft hij in dat geval verwaarloosd. Bovendien was er, voordat hij gestorven was, sprake van een sterke mate van steriliteit van het bewuste, waaruit hij zich niet heeft geprobeerd te bevrijden, terwijl hij wakker zijnd verzuimd had in het volle bewustzijn iets van zijn jeugd in het leven achter te laten.

Sebastiaan heeft zijn onbevangenheid voor de eigen innerlijke ervaringen verloren. Het geheel overziend, worden hier allemaal elementen genoemd die wijzen op een hoge gestemdheid en een minachting voor het chthonische, aardse, driftmatige, vruchtbare en vitale, waarvan de oorsprong ligt in het onbewuste. Die ontkenning heeft hem doen 'sterven'. Zijn bewustzijn is daarom steriel geworden.

Zijn weg gaat hij als een blinde, voelend en tastend op goed geluk. In het lichaam is ten volle het wonder van het leven te ervaren. De hoge hemel tegenover het diepe bloed: 'diep' in de betekenis van 'onder de oppervlakte van ons bewustzijn', 'hoog' in de betekenis van 'boven de oppervlakte daarvan'. Hij maakt zijn innerlijk reis als iemand die bekend is met de werkelijkheid der dingen. Hij ontkent de bedrieglijke verschijningen van het leven, waardoor de dingen het privilege hebben kennis te verschaffen over de geheimenissen van het leven en de gemeenschap der gestorvenen. Sebastiaan deelt hier in het goddelijke. Het is immers de geïnspireerde, de dichter, de Voyant, de ziener die visioenen ziet.<sup>125</sup> Dit heeft een positief en negatief aspect in zich.

Homerus staat aan het begin van de traditie van de rondtrekkende, blinde dichter. Sebastiaan is in deze strofe ook een dolende dichter en zoeker naar de zielsgeheimen. De blindheid komt



dikwijls voor bij de grijsaard en vertegenwoordigt zijn wijsheid. Sebastiaan heeft al een bewogen leven achter de rug, is een man tegen het midden van zijn jaren en heeft in ieder geval zijn jeugd achter zich gelaten. De zon voelt hij op zijn hand: het geluk en het licht staan aan zijn zijde. Hij aanvaardt de tocht op goed geluk d.w.z. dat Sebastiaan zich toevertrouwt aan wat hij innerlijk ervaart. De zon is het symbool van de bringer van de hoogst mogelijke bewustheid in de droom: wie zien wil, kan zien. Wie in de droom de zon boven de horizon ziet komen, begint het in **psychologische** zin te dagen! Waar de avond en de duisternis invalt, neemt het onbewuste weer de overhand.<sup>126</sup> Om het goddelijk licht te zien moeten de ogen gesloten zijn.<sup>127</sup> Tiresias werd door de goden het gezichtsvermogen ontnomen, toen hij Pallas Athene naakt had zien baden. Oedipous steekt zich de ogen uit als boetedoening voor de dubbele moord op zijn vader en moeder. De fysieke blindheid leidt tot een innerlijke beeld en een geestelijke verlichting. De overzijden zijn in fysische en metafysische zin te duiden. In psychologische zin is de overzijde een aanraking met het archetypische. Elke tocht naar de overzijde is opnieuw een confrontatie van het onbewuste met het bewustzijn. Daar komt nooit een einde aan<sup>128</sup>, vandaar ook dat het veer in de droombeeld heen en weer blijft varen.<sup>129</sup>

### Zesde episode

Men troost ons, zeggend: Gods barmhartigheid  
reikt verder dan de wet. Dan kan niet zijn,  
dat, toen Sebastiaan's lichaam werd vermist,  
een vogel werd gezien. rechtstandig, wit,  
heendrijvend met gestrekte hals naar zee.  
Dan hecht ik eer geloof aan het verhaal  
dat er die nacht in 't huis nabij het veer  
een kind geboren is, zo stralend schoon,  
dat men, de warmte ziende van zijn blik,  
aan blauwe lucht moest denken, melk en vruchten,  
aan stromend water waar men baadt en waar  
men na het bad inslaapt in het gras.

In deze zesde episode richt de alwetende verteller zich tot de lezers en zichzelf: "Men troost ons...". Hij laat in het midden wie de troosters zijn en wie getroost kunnen worden door de innerlijke ervaringen van Sebastiaan. Deze woorden bezitten een algemene geldigheid. Ieder mens wordt immers geconfronteerd met zijn archetypische schaduwbeelden en het imago van zijn onbewuste mannelijke en/of vrouwelijke aspect.

Omdat Nijhoff spreekt van "Gods barmhartigheid/ reikt verder dan de wet./", geeft hij deze slotstrofe een religieuze lading mee. Deze religieuze notie verwijst naar de woorden van de apostel Paulus, die zegt dat het leven naar de geest de voorkeur zou verdienen boven het leven naar het lichaam. Nijhoff vertrouwt op de barmhartigheid Gods, die boven de wet (van Paulus) uit gaat, nl. dat de geest niet hoogwaardiger is dan het lichaam. Nijhoffs voorkeur gaat uit naar het lichaam als woonplaats voor de geest. Het metafysische dient zich in filosofische zin te manifesteren in en te verenigen met het fysische, waardoor in **psychologische** zin de verbinding tussen de bewuste en onbewuste inhouden in stand kan blijven. Vanuit beide invalshoeken levert de synthese een nieuwe totaliteitsbeleving op.

Als de barmhartigheid inderdaad verder reikt dan de wet, dan kan het niet waar zijn dat er een vogel is gezien in de periode dat Sebastiaans lichaam was vermist, m.a.w. de barmhartigheid

Gods maakt het voorstelbaar dat de lichamelijke van Sebastiaan op enigerlei wijze zich manifesteert.

De droom waarin Sebastiaan optrad, is voorbij, maar de ik-figuur vertelt ons in een terugblik wat naar zijn bevinding de raadselachtige afloop van de droom geweest zou kunnen zijn. Hij geeft een paar overwegingen omtrent het verdwijnen en verschijnen van de Sebastiaan-figuur. Sebastiaans lichaam is naar zijn overtuiging niet als een witte vogel verdwenen naar de zee, maar is 's nachts in het huis bij het veer in het lichaam van een kind gereïncarneerd.

In dromen wordt de persoonlijkheid in wie de integratie zich nog niet heeft voltrokken, dikwijls als een vogel voorgesteld. Hier betreft dat dus Sebastiaan. In de esoteriek is de witte vogel meestal een zwaan die symbool is voor het libido en de logos, die resp. het lichamelijke leven en het geestelijke leven doet ontstaan. De zwaan is een veelvoorkomende witte vogel in sprookjes en mythen. Hij staat meestal in de rol van gids, begeleider en boodschapper<sup>130</sup> afgebeeld.

De vogel uit de zesde strofe lijkt door zijn kleur en houding op een zwaan. Een zwaan is het symbool voor de anima, dikwijls met demonische trekken. De zwaan beeldt een aspect van de onbewuste ziel uit en heeft te maken met intuïties, onverwachte ingevingen en inzichten die uit het niets komen en weer verdwijnen. In **psychologische** zin geeft het beeld van de witte vogel aan dat de inzichten uit het onbewuste in het bewustzijn gebracht moeten worden.<sup>131</sup>

Blijkbaar brengt Nijhoff hier tot uitdrukking dat de verworven inzichten die de Sebastiaan-figuur omtrent zijn innerlijke proces in de voorafgaande strofen heeft opgedaan, (nog) niet in het bewustzijn opgenomen en vastgehouden kunnen worden. Ze keren terug naar de zee, in psychologische zin wil dat zeggen dat ze weer deel gaan uitmaken van het collectief onbewuste. De zee is immers de plaats voor transformaties en geboortes. Het is ook een symbolische overgangplaats tussen de vorm die nog niet is en er kan zijn.<sup>132</sup>

Tegelijkertijd symboliseert de vogel een operatie van de verbeeldingskracht. Het tot dan toe onbekende ontwaakt in de geest. Er komt een boodschap door. 'Vogel' betekent in het Grieks ondermeer 'boodschap'.<sup>133</sup> Dan raken we aan een poëticaal moment in het gedicht, maar dan wel ingebed in een psychologisch innerlijke ontwikkelingsgang. De beelden en woorden van de dichter komen van de overzijde, vanuit het collectieve onbewuste waarin de ervaringen van de mensheid liggen opgeslagen. Daar geven ze inhoud aan de **archetypen** die zich als symbolen manifesteren in de droom of het gedicht.

Er is blijkbaar geen Gods oordeel over Sebastiaans doen en laten uitgesproken dat tot de dood leidt. De alwetende verteller hecht blijkbaar meer geloof aan een andere manifestatie van Sebastiaan, waaruit de genade van God zichtbaar wordt. Terugkijkend op die nacht bij het veer moet er een kind zijn geboren, aldus de veronderstelling van de alwetende verteller. Hij weet het echter niet zeker.

Sebastiaan is 's nachts aan het veer een blik gegund in zijn binnenwereld. Hoe donkerder de omgeving, hoe meer zicht op het wezenlijke. Er is hier sprake van een wonderbaarlijke geboorte die er in **psychologische** zin op kan wijzen dat Sebastiaan hier niet op een gebruikelijke manier in de werkelijkheid terechtkomt. De geboorte van het kind is hier omgeven door een mysterie.

Dit kind is symbool voor het Zelf, de totaliteit, dat letterlijk het gewone en menselijke wezen zelfs neerdrukt, hoewel het de enige verschijning is die hem kan verlossen. Daarachter gaat de legende van Christoforus schuil die enkel de machtigste en sterkste onder de levende wezens wilde dienen.<sup>134</sup> Eens op een nacht droeg deze onverschrokken man een kind over de rivier. In het midden van de rivier had hij het gevoel het hele universum op zijn schouders te torsen. Hij realiseerde zich dat hij Christus op zijn schouders droeg. Christus gaf hem daarop kwijtschelding van zijn zonden en schonk hem het eeuwig leven.

De eigenschappen van dit kind wijzen op bijzondere kwaliteiten die boven de menselijke maat uitgaan. Sebastiaan keert hier terug in de gestalte van een kind. Hij heeft daarmee opnieuw de trekken van een bovenmenselijke dimensie aangenomen, nl. die van een goddelijk kind. Volgens Jung personifieert het kind een werkelijkheid die boven het beperkte bewustzijn uit gaat en wijst in de richting van een heelwording. In het archetype van het kind zijn de tegenstellingen verenigd: het aardse en het hemelse, het fysische en het metafysische. Het kind speelt dan ook een beslissende factor in de zelfverwerkelijking van de mens.<sup>135</sup> Uit de onevenwichtige, steriele situatie waarin Sebastiaans bewustzijn verkeerde - zijn 'gestorven zijn' - is nu uiteindelijk een nieuw begin en voortgang van zelfverwerkelijking voortgevloeid. De stralende schoonheid, de warm aandoende blik doen denken aan blauwe lucht, melk, vruchten en stromend water waaraan men zich wenst toe te vertrouwen. In deze vier metaforen zijn de vier elementen van de schepping uitgedrukt. Daarin ligt ook de totaliteit besloten die het archetypisch symbool van het kind in zich draagt. Het is een symbool waaruit valt op te maken dat de tegendelen opgaan in een nieuwe eenheid. De inhouden van het onbewuste die zich in de nachtzijde van de droom aan Sebastiaan openbaarden, treden hier in het daglicht van zijn bewustzijn.

## Balans

Het gedicht Het Veer is een droomgedicht, tal van details wijzen daar op. In die droom laat Nijhoff de vroeg-christelijke Sebastiaan, ontdaan van zijn gebruikelijke attributen, in een twintigste-eeuws landschap een korte tocht maken. Nijhoff wendt dit anachronisme functioneel aan. Hij onderstreept er het droomkarakter mee. Bovendien geeft het een scherp accent aan de mythisch-archetypische uitstraling van Sebastiaan. Sebastiaan is van een legendarische tot een symbolisch-mythische figuur geworden.

Zijn ontwaken uit de dood brengt hem opnieuw in het leven. In psychologische zin betekent het dat Sebastiaans steriele bewustzijn tot leven wordt gewekt door de confrontatie met de inhoud van zijn onbewuste. Nijhoffs vormgeving van het landschap, de objecten die daarin voorkomen, de beklimming van de dijk bij de vaart, maar vooral de vaart, omhooggestuwd tussen dijken in het landschap, de observatie bij de overgangplaats en de vervreemdende sfeer bij het veer geven uitdrukking aan die fascinerende innerlijke ervaring.

In de confrontatie met de onbewuste inhouden is er het heen en weer varende veer dat geen doel schijnt te hebben, de man en de vrouw in het boerenhuis, de betekenisvolle stilte waaronder het één en ander plaatsvindt en de spijtige terugblik op de nagelaten daden en gemiste kansen die de schaduw aan Sebastiaan voorhoudt. In **psychologische** zin ervaart Sebastiaan hier een confrontatie met zijn anima, animus en zijn schaduwbeelden.

Uiteindelijk moet Sebastiaan de tocht naar de overzijde aanvaarden d.w.z. in **psychologische** zin kan Sebastiaan niet aan de confrontatie tussen bewustzijn en onbewuste ontkomen, wil hij

een begin maken met de tegendelen in zich te verenigen en tot een psychische totaliteit te kunnen uitgroeien. Het besef daartoe opent zich in zijn innerlijk.

Ten slotte neemt de verteller het heft in handen. Hoe deze innerlijke tocht door het droomlandschap uiteindelijk afloopt, laat Nijhoff in het midden. Sebastiaan bereikt de overzijde niet door als een vogel in de lucht te verdwijnen, maar door in een kind te reïncarneren. In het kind openbaart zich in **psychologische** zin het onbewuste. Het personifieert zich naast het bewustzijn dat beperkt van omvang is. Het toont die onvermijdelijke, sterke natuurdrang in de mens zijn diepste instincten en driften te manifesteren in het bewustzijn.

Van den Akker en Dorleyn spreken "over de mythe van het mystiek lichaam dat verkozen wordt boven het hemels licht."<sup>136</sup> Ze vragen zich af of de wedergeboorte ook echt plaatsgrijpt. Die vraag lijkt ook vanuit hun perspectief gerechtvaardigd, omdat in de laatste strofe de verteller op de voorgrond treedt, zich buiten het verhaal stelt en de hele voorafgaande geschiedenis ontmaskert als een verhaal. Van den Akker en Dorleyn concluderen dan: "Zo wordt de vanzelfsprekendheid waarmee Sebastiaan in Nederland vertoefde, expliciet in een fictief kader gezet."<sup>137</sup> Ze gaan in hun redenering voorbij aan het droomkarakter van het gedicht en gaan niet verder dan de vaststelling dat het ongewisse einde wijst op een fictief kader. Later omschrijft Van den Akker de kern van het gedicht Het Veer als volgt: "Sebastiaan bevindt zich op een grensgebied tussen leven en dood: hij is 'de gestorvene' en 'de geest', maar is nog niet aangekomen in het dodenrijk, dat hij pas zal bereiken wanneer hij met het veer naar de overzijde zal varen. Hij beseft plotseling zijn leven verkeerd te hebben geleefd en ziet in dat zijn louter geestelijk streven hem verblind heeft voor de metafysische dimensies van het lichaam, i.e. de realiteit."<sup>138</sup> Deze omschrijving is ook vanuit de tegenstelling tussen aarde en hemel, leven en dood, tijd en eeuwigheid, fysische en metafysische dimensie gedacht. Langs die weg valt de beweging van het veer, de confrontatie met de archetypische droomfiguren en de slotbeschouwing van de verteller niet te begrijpen. Vanuit de mythisch-archetypische dimensie kunnen we met behulp van de symbolen waarin die dimensie zich aan ons manifesteert, inzicht krijgen in het innerlijk landschap waarbinnen Sebastiaans tocht verloopt.

We mogen nu concluderen dat in de figuur van Sebastiaan ons de noodzaak van een integratie van onbewuste inhouden in het bewustzijn is getoond, wil er sprake zijn van een begin maken met een goed functionerend bewustzijn. In die confrontatie is ons duidelijk geworden dat Sebastiaan zijn animus en anima heeft verwaarloosd. In de stilte toont vervolgens de schaduw de gemiste kansen en onuitgevoerde daden van Sebastiaan. Het gedicht Het Veer gaat dus over een bewustzijn dat geconfronteerd wordt met zijn eigen steriliteit.

Dat de confrontatie met de anima en de animus in het huis zich voltrekt, wijst er op dat de verhouding van Sebastiaan tot het vrouwelijke in zijn bewuste, vorige leven onvoldoende tot haar recht is gekomen, anders zou de compensatorische manifestatie van het onbewuste niet noodzakelijk zijn geweest. Sebastiaan is vermist, het lichaam van een witte vogel dreef richting zee. Hij heeft zijn innerlijke weg nog niet voltooid die zich in zijn verbeelding heeft voltrokken. In poëticaal opzicht is hij als schepper ten ondergegaan aan of beter gezegd opgegaan in zijn eigen schepping, het gedicht.

Met dank aan Paul Revis voor zijn kritische lezing en commentaar.

## Noten

1. W.Bronzwaer (1991) 'Een verstrooid zelfportret: Nijhoffs 'De Wandelaar' en het modernisme.' In: *Het eerste spoor. Opstellen over moderniteit en literatuur*. Baarn, p.106-119.
2. G.J.Vis (1987) *Tussen vloek en zegen. De poëzie van de jonge Nijhoff*. Bergen, p.85.
3. W.Bronzwaer (1993) *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen, p.196-197.
4. A.J.A. Fehr (1960) *De Franse symbolisten en de muziek*. Een onderzoek naar de betekenis van het begrip "muziek" in de gedachtenwereld van de Franse symbolisten van omstreeks 1885. Groningen, p.9.
5. Bronzwaer 1993, 200
6. loc.cit, 203.
7. Kees Fens(1967) 'Het Veer' van M.Nijhoff. In: *Raster* jrg 1, p.306-324.; H. de Roy van Zuydewijn (1977) 'De dwaalwegen van de literaire kritiek'. In: *De nieuwe taalgids* jrg.70, p.508-519.; Willy Spillebeen (1977) *De geboorte van het stenen kindje*. Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff. Nijmegen, p.163-171.; Bakker 1987, p.67-118.; Wiljan van den Akker en Gillis J. Dorleijn (1992) 'Waar gaat Sebastiaan naar toe? Over M.Nijhoffs 'Het Veer''. In: *De nieuwe taalgids* jrg.85, p.50-70.
8. Antonio S.I. Ferrua (1982) *Führer zum Besuch der Basilika und der Katakombe San Sebastiano*. Vatikanstadt. p.22-23.
9. Carl Gustav Jung (1989) *Zwei Schriften über Analytische Psychologie. Gesammelte Werke* 7. Olten, p.77-78. Jung onderscheidt in deze paragraaf het archetype op zich van het archetypisch beeld. De archetypische beelden "sind, wie es scheint, nicht nur Einprägungen immer wiederholter typischer Erfahrungen, sondern zugleich auch verhalten sie sich empirisch wie Kräfte oder Tendenzen zur Wiederholung derselben Erfahrungen. Immer nämlich, wenn ein Archetypus im Traum, in der Phantasie oder im Leben erscheint, bringt er einen besonderen Einfluss oder eine Kraft mit sich, vermöge welcher er numinos, respektive faszinerend oder zum Handeln antreibend wirkt". De levenswijze Sebastiaan die al door de dood is gegaan, keert terug naar het aardse leven voor een nieuw begin. Die reïncarnatie lijkt zich met behulp van Jungiaans inzichten beter te laten begrijpen dan tot nu toe het geval is geweest.
10. Martinus Nijhoff (1982) *Verzameld werk, deel II. Kritisch en verhalend proza*. Amsterdam. p.231-3. Nijhoff spreekt in zijn recensie n.a.v. Marsman *Verzen* over de taalstadia. Bij het primaire stadium gaat het om het woord of object zelf dat zich verborgen in het psychisch onderbewustzijn bevindt. Het is een vóórstadium waar hij niet veel over kan zeggen. Het secundaire stadium heeft betrekking op woorden in een vorm waarvan de betekenis nog steeds aanwezig is in het fysiek onderbewustzijn. Het woord is in dit stadium nog een lichamelijke zaak, die niet alleen ons taalgevoel, maar ook direct tot onze zintuigen spreekt, bv. ons gehoor. Het tertiaire stadium duidt aan dat woord en object los ten opzichte van elkaar zijn komen te staan. De behoefte tot aanduiding van een voorwerp en tot mededeling van een gevoel lijken belangrijker geworden dan het voorwerp en gevoel zelf.
11. Martin Bakker (1987) 'Ik zag de nieuwe brug'. Een systematisch onderzoek naar het nieuwe van Nijhoffs *Nieuwe Gedichten*. Amsterdam. p.78.
12. Fens 1967, 306-324.
13. De Roy van Zuydewijn 1977, 508-519.
14. Wies Roosenschoon (1985) 'Ut pictura poesis'. Enige suggesties naar aanleiding van Nijhoffs picturale bronnen bij Het Veer'. In: *Tirade* nr.299 jrg.29. p.427-439.
15. A. Ruitenbergh-de Wit (1986) 'Het eeuwige veer'. In: *Tirade* nr.304, jrg.30. p.313-327.
16. Bakker 1987, 67-118.
17. loc.cit., 98.

18. loc.cit., 100.
19. loc.cit., 100.
20. Nijhoff 1982, II, 273-277. Hier bespreekt Nijhoff de bundel *Om de stilte* van H.J.W.Keuls. Op tal van plaatsen in deze bespreking benoemt hij het creatief proces als een bewustwordingsproces dat min of meer buiten de dichter om opkomt. De verbeeldingskracht doet hem deel hebben aan een 'wereldgeest' die hem omvat en overstijgt.
21. De Roy van Zuydewijn 1977, 518.
22. Nijhoff 1982, II, 272-273. C.G.Jung (1978) *De scheppende mens. Wetenschap en kunst als uiting van de geest*. Rotterdam, p.92-94. Voor Jung is inspiratie het geopend zijn van de 'sluizen' van het onbewuste. Het ego ervaart zich hierbij als passief. Het wordt pas actief in de vormgeving van de inspiratie.
23. Luc.Wenseleers (1966) *Het wonderbaarlijk lichaam. Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie*. Den Haag. p.94.
24. loc.cit., 98.
25. Nijhoff 1982, II, 274.
26. Simon Vestdijk (1974) 'Hedendaags Byzantinisme'. In: *De Poolse ruiter*. Amsterdam. p.181.
27. loc.cit., 160.
28. Theo de Boer (1991) 'Twee overzijden worden weer burenen'. Over de metafysica in het werk van Nijhoff. In: *'In bezield verband'* Nederlandstalige dichters op zoek naar zin. Onder redactie van Wiel Kusters . Baarn p.99.
29. Nijhoff 1982, II, 143-146. In dit voorwoord motiveert Nijhoff zijn stofkeuze voor dit toneelstuk. "In magis voluisse sat est', hield ik mijzelf voor, toen ik het ondernam, om, wat ik aan dichterlijke vaardigheid mag bezitten, niet langer aan te wenden tot verheldering van het persoonlijke gevoelsleven, maar in dienst te stellen voor de vormgeving van een gedaante, welke in ons volksbewustzijn ongeboren rondwaart". Of zoals de K.L.M.-affiche in die tijd verluidde: "Eens legende, thans werkelijkheid".
30. R. Quinones. (1985) *Mapping literary Modernism; time and development*. Princeton . p.167. Quinones drukt het in zijn studie over het modernisme als volgt uit: "(...) we find in these Modernist masters a largeness of thought that is based upon the creative participation of the self in its past and its myths. Events are not discrete in themselves, but, like hieroglyphs, allude to deeper processes. Crossings and conjunctions occur, shadowing and more basic patterns that those who are only pursuing external facts and events do not see."
31. Nijhoff 1982, II, 273 en 275. De twee besprekingen over de poëzie van Keuls en Moulijn-Heitsma Mulier illustreren die opvatting.
32. Carl Gusatav Jung (1922/1930) 'Über die Beziehung der **Analytischen Psychologie** zum dichterischen Kunstwerk' en '**Psychologie** und Dichtung'. In: *Gesammelte Werke* 15. p.75-120.
33. Van den Akker en Dorleijn 1992, 68.
34. Fens 1967, 306-324. Van den Akker & Dorleijn 1992, 68-69. Zij citeren daar onder meer D.H.Lawrence die het doorenmengen van elementen uit verleden en heden toepast en vervolgens het in een continuïteit brengt die eigen is aan de modernistische literatuur van de jaren twintig en dertig. Nijhoff gebruikt dit modernistische procédé om zijn nieuwe visie op de werkelijkheid tot uitdrukking te brengen.
35. De Roy van Zuydewijn 1977, 517.
36. Nijhoff 1982, II, 1064.
37. Bakker 1987, 117-118.
38. Wiljan van den Akker (1994) *Dichter in het grensgebied*. Over de poëzie van M.Nijhoff in de jaren dertig. Amsterdam . p.74.
39. Reso Karalashwili (1993) *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild*. Frankfurt am Main .

p.85-86. Karalaszvili citeert Goethe die in zijn *Farbenlehre* zegt: "Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind." Het begrip bipolariteit benadrukt de tegenstelling, maar tevens de ingeschapen drang naar synthese tussen de begrippen. Het begrip dualiteit wijst vooral op de onoverbrugbare tegenstelling.

40. Jung 1989. *Zwei Schriften über Analytische Psychologie. Gesammelte Werke* 7, p.79. Jung noemt Heraclitus die ontdekt zou hebben het principe van "die regulierende Funktion der Gegensätze. Er nannte dies die Enantiodromia, das Entgegenlaufen, worunter er verstand, dasz alles einmal in sein Gegenteil hineinlaufe". Jung voegt daar het voorbeeld aan toe dat een rationele houding tegenover het leven noodzakelijkerwijs moet uitlopen op een vernietiging van het irrationele in onze cultuur. De opdracht is nu deze tegenstellingen in jezelf op enigerlei wijze te verenigen, ofschoon dat nooit volledig zal kunnen slagen.

41. Nijhoff 1982, II, 274.

42. Ruitenbergh-de Wit 1986, 328. Het kiezen is nog te veel gedacht vanuit die tegenstelling tussen de hemelse en aardse dimensie. Jung denkt in polariteiten waarbij de tegenstelling blijft voortduren, maar ze elkaar bevruchtend beïnvloeden. De levenslange integratie van onbewuste inhouden in het bewustzijn is daar een belangrijk onderdeel van. Kiezen wordt dan samenvloeien.

43. Van den Akker 1994, 74. Hoewel Van den Akker het niet op die manier heeft bedoeld, zou ik hier willen spreken van het grensgebied tussen het bewustzijn en het onbewuste.

44. Bakker 1987, 118.

45. Ruitenbergh-de Wit 1986, 327.

46. P.H. Schrijvers (1984) 'Over de dromer Martinus Nijhoff'. In: *Literatuur* jrg 1, p.37.

47. Roosenschoon 1985, 436.

48. Bakker 1987, 106.

49. Van den Akker 1994, 68-69. Van den Akker betreft het begrip 'drempelervaring' op de momenten van dichtelijke inspiratie die er zich in een tekst kunnen voordoen. Ik zou daar aan willen toevoegen dat het ook momenten kunnen zijn waarop het lyrisch subject in gedachten de werkelijkheid verlaat en de verbeeldingswereld van de (dag)droom binnentreedt. In Jungiaanse termen zou ik hier willen spreken van momenten waarop de onbewuste inhouden zich aandienen in de verbeeldingswereld van het bewustzijn.

50. Ruitenbergh-de Wit 1986, 327.

51. Anthonie Donker (1954) *Nijhoff de levensreiziger. Een schets van zijn dichterschap*. Amsterdam. p.48-49.

52. Nijhoff 1982, II, 231-232. Nijhoff geeft naar aanleiding van Marsman' *Verzen* een beschouwing over zijn eigen poëzie-opvatting. Hij spitst het toe op de dingelijkheid van het woord. In zijn visie is het woord een zelfstandig fenomeen dat in zijn fysieke onderbewustzijn aanwezig is.

53. J.J.M.Timmers (1978) *Christelijke symboliek en iconografie*. Haarlem. p.296-297.

54. C.Buddingh(1978) *Lexicon der poëzie*. Amsterdam. p.103 en p.122. Het begrip 'legende' omschrijft Buddingh als: "oorspronkelijk: verhalend gedicht over een heilige, een wonder of een heilig voorwerp, bijv. Beatrijs. Over het begrip 'mythe' zegt hij: vertelling over goden, demonen en helden met overwegend irrationele, symbolische en dichtelijk-aanschouwelijke elementen, die ver afstaan van het ingewikkelde, verstandelijke leven van alledag. De literatuur kan mythen overnemen of nieuwe trachten te scheppen. Wellicht kan hier gesproken worden van een 'mythopoesis': 'het maken van mythen': het scheppen, door de dichter, van 'een eigen, legendarische ruimte, bevolkt met meestal vaag aangeduide, doch juist daardoor gigantische proporties aannemende figuren, die een duidelijke, zij het vaak ook niet nader gespecificeerde, symbolische functie hebben." Er valt zeker te denken aan een

symbolische functie van de Sebastiaan-figuur in het gedicht *Het Veer*.

55. Bakker 1987. 79.

56. loc.cit. 79. Bakker zegt hier: "Het is in het laatste geval gebruikelijk om achter zo'n irreële sfeer een 'waarheid' te verbergen. De lezer aanvaardt als op afspraak de door de schrijver van een sprookje bepaalde voorwaarden om achter deze waarheid te komen. Ik meen dat een vergelijkbaar proces zich in dit gedicht voltrekt". In plaats van een sprookje zou ik van een droom willen spreken, omdat de staat van bewustzijn verandert en elementen verderop in het gedicht daartoe mede aanleiding geven. Overigens hebben zowel het sprookje als de droom in potentie een onderliggende waarheid die ons zicht geeft op de dieperliggende processen die ons bewustzijn nog niet heeft geïntegreerd. Zowel het sprookje als de droom biedt ons inzicht in de compenserende werking van het onbewuste. Zie Marie Louise von Franz (1994) *Das Weibliche im Märchen*. Waiblingen-Hohenacker. p.16.

57. Carl Gustav Jung (1992) *Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion. Gesammelte Werke* 11. Olten. p.172. "Psychologisch ist das Selbst definiert als die psychische Ganzheit des Menschen. Zum Symbol des Selbst kann alles werden, wovon der Mensch eine umfassendere Ganzheit voraussetzt als von sich selber. Daher besitzt das Symbol des Selbst keineswegs immer jene Ganzheit, welche die **psychologische** Definition erfordert, auch die Gestalt Christi nicht, denn dieser fehlt die Nachtseite der seelischen Natur, die Finsternis des Geistes und die Sünde. Ohne Integration des Bösen aber gibt es keine Ganzheit, auch kann es nicht mit Gewalt in die Mischung gezwungen werden." En in: Jung, C.G. (1994)

*psychologische Typen. Gesammelte Werke* 6. Olten. p.403., zegt Jung dat het Zelf in een zekere verhouding tot het ik staat: "Das eigentlich zugrundeliegende Subjekt, nämlich das Selbst, ist bei weitem umfangreicher als das Ich, indem jenes auch das Unbewusste umfasst, während dieses im wesentlichen der Mittelpunkt des Bewusstseins ist. Wäre das Ich identisch mit dem Selbst, so wäre es undenkbar, wieso wir in den Träumen gelegentlich in gänzlich anderen Formen und Bedeutungen auftreten können."

58. Franz 1994, 80. Von Franz beschouwt hier een koning als de dominante inhoud van het collectieve bewustzijn en tevens als een symbool voor het collectieve Zelf. In de westerse cultuur is dat ondermeer Christus, in de oosterse wereld Boeddha. "Verkörperung des Selbst, die im kollektiven Bewusstsein verehrt werden, stehen deshalb immer in Gefahr, nicht mehr die wirkliche Ganzheit des Selbst, sondern nur noch einzelne seiner Aspekte darzustellen, ebenso wie das individuelle Bewusstsein stets davon bedroht ist, die Ganzheit der psychischen Lage des Individuums nicht der seelischen Wirklichkeit ganz auszudrücken. Das Leben ist so vielfältig und wandelt sich unablässig so sehr, dass auch das Bewusstsein einer grossen Beweglichkeit bedarf, um alles zu erfassen, das im Inneren geschieht. Aber das Bewusstsein ist nur selten einer so vollkommenen Haltung fähig; es neigt eher zur Enge und zum Beharren. Vielleicht liegt hierin die Ursache, dass wir die Träume brauchen, die jeweils die neuen Lebenstendenzen in der Tiefe zeigen und die Verbindung zu ihnen herstellen. Wie das kollektive Bewusstsein, muss sich auch der einzelne unaufhörlich neu nach Innen anpassen."

59. loc.cit., 70. "Wenn eine Traumgestalt stirbt, weist dieses Sterben darauf hin, dass diese bestimmte Personifizierung ihr Ende gefunden hat. Die in ihr investierte psychische Energie wird sich aber auf einer neuen Stufe wieder gestalten, denn der Kern eines Komplexes stirbt nicht. Oft träumen Leute, dass eine bestimmte Figur stirbt, aber dennoch lebt sie in späteren Träumen wieder weiter und zeigt sich von Neuen. Wenn es jedoch gelingt, die verwandelte Energie auf eine andere Ebene zu bringen, hört aber der frühere Aspekt auf zu wirken."

60. Ferrua 1982, 22.

61. Joseph L. Henderson (1988) Oude mythen en de moderne mens. In: C.G. Jung c.s. (1988). *De mens en zijn symbolen*. Rotterdam. p.129. En in: Von Franz 1994, p.88.

"Bekanntlich ist der Baum ein Symbol des Individuationsprozesses d.h. der Selbstwerdung,



wie sie Jung beschreven hat."; en in: Maarten Timmer (2001) *Van anima tot Zeus. Encyclopedie voor mythologie, religie, alchemie, cultuurgeschiedenis, analytische psychologie*. Rotterdam, p.115-6.

62. Verena Kast (1990) *The dynamics of symbols*. Fundamentals of Jungian Psychotherapy. p.118. Zie ook: Henderson 1988, 126. Zie ook : Timmer 2001, 115-6.

63. loc.cit., 122. Zie ook : Timmer 2001, 115-6.

64. Jean Chevalier en Alain Gheerbrant (1994) *Dictionnaire des symboles*. Paris. p.62. Zie ook: Timmer 2001,115-6.

65. Mircea Eliade (1977) *Het heilige en het profane*. Amsterdam. p.30. Zie ook: Timmer 2001, 115-6.

66. Chevalier & Gheerbrant 1994, 445-446.

67. loc.cit., 498.

68..Jung 1988, 176.

69. Chevalier & Gheerbrant 1994, 762.

70. ibid..

71. loc.cit., 623 e.v..

72. loc.cit., 584 e.v..

73. Ernst Aeppli (1984) *Der Traum und seine Deutung*. München. p.305.

74. loc.cit., 306.

75. Chevalier & Gheerbrant 1994, 1014 e.v..

76. loc.cit., 959 e.v..

77. loc.cit., 435 e.v..

78. loc.cit., 831.

79. Carl Gustav Jung (1994) **psychologische** Typen. In: *Gesammelte Werke* 6. p.552-3. "Die bewusste Psyche ist eine Art Anpassungs- oder Orientierungsapparat, der aus einer Anzahl verschiedener psychischer Funktionen besteht. Als solche Grundfunktionen kann man die Empfindung, das Denken, das Gefühl und die Intuition bezeichnen. (...) Diese vier Grundfunktionen scheinen mir, soweit meine Erfahrung reicht, zu genügen, um die Mittel und Wege der bewussten Orientierung auszudrücken und darzustellen. Zu einer völligen Orientierung des Bewusstseins sollten alle Funktionen gleichmächtig beitragen; das Denken sollte uns das Erkennen und Urteilen ermöglichen, das Gefühl sollte uns sagen, wie und in welchem Grade etwas für uns wichtig oder unwichtig ist, die Empfindung sollte uns durch Sehen, Hören, Tasten usw. die Wahrnehmung der konkreten Realität vermitteln, und die Intuition endlich sollte uns alle mehr oder weniger verborgenen Möglichkeiten und Hintergründe einer Situation erraten lassen, denn auch sie gehören zu einem völligen Bild des gegebenen Momentes. (...) In der Regel ist die eine oder andere Funktion im Vordergrund, während die übrigen undifferenziert im Hintergrund bleiben." (..) Diese Typen stellen nun eine andere Art von Einseitigkeit dar, welke sich aber in eigentümlicher Weise der algemeinen extravertierten oder introvertierten Einstellung kompliziert". De structuur van het bewustzijn heeft dus volgens Jung vier functietypen en twee instellingstypen ter oriëntatie op de uiterlijk en innerlijke wereld. In de tweede strofe wordt Sebastiaan in de projectie van zijn innerlijke wereld zijn gevoelsfunctie gewaar die blijkbaar tot dan toe nog onvoldoende in zijn bewuste geïntegreerd is geworden. Als de superieure functie te sterk ontwikkeld is, streeft de inferieure functie naar compensatie. Dat lijkt hier het geval te zijn.

80. Aeppli 1984, 275.

81. Chevalier & Gheerbrant 1994, 831 e.v..

82. Von Franz 1994, 114.

83. Rosemary Gordon (1993) *Bridges: A Metaphor for Psychic Processes*. London, p. 1-8. Gordon geeft vanuit Jungiaans perspectief een aantal betekenissen van het begrip 'brug'. Ze zegt ondermeer: "the inner, psychic world and the presence there of the different mental

structures and functions; or it may refer to a person's intercourse and interaction with the 'other'..". (...) Our desire for and attraction to bridge reflect, I think, our experience of the opposition inside us, that is, of our need for uniqueness and thence diversity on the one hand, and the togetherness, communication, and even communion on the other. Only the dialectics, represented and symbolized by bridging process, can hold together and reconcile this inner opposition". (...) Het beeld van de brug is een "deeply embedded image, an archetypal image, carrying for us much affect and meaning; it is thus part of our natural psychic equipment and endowment."

84. Chevalier & Gheerbrant 1994, 650. "Décrivant sa propre expérience avec sa mère Monique, Augustin mentionne les différents degrés qu'il traverse: les choses corporelles, le ciel, le soleil, la lune, les étoiles... Nous montions encore, dira saint Augustin. La montée est donc, avant tout, une intériorisation; la descente, une dissipation dans le monde extérieur."

85. Henderson 1988, 109.

86. Aeppli 1984, 302.

87. Carl Gustav Jung (1994) *Psychologie und Alchemie. Gesammelte Werke* 12. Olten. Jung bespreekt in het eerste deel van deze studie een serie dromen. In het hoofdstuk *Initialträume* luidt de derde droom: *An der Meeresküste. Das Meer bricht, alles überflutend, ins Land herein. dann sitzt er auf einsamer Insel.* Het begin van **Jungs** uitleg luidt als volgt: "Das Meer ist das Symbol des kollektiven Unbewussten, weil es unter spiegelnder Oberfläche ungeahnte Tiefen verbirgt. Die hinter ihm Stehenden, die schattenhafte Personification des Unbewussten, sind wie eine Flut in die terra firma des Bewusstseins eingebrochen. Solche Einbrüche sind unheimlich, weil irrational und dem Betroffenen unerklärlich. Sie bedeuten eine schwerwiegende Alteration der Persönlichkeit, indem sie sofort ein peinliches persönliches Geheimnis bilden, welches den betroffenen Menschen von seiner Umgebung entfremdet und ihn gegen diese isoliert. Es ist etwas, was man niemandem sagen kann." Ook in: Aeppli 1984, p.293.

88. Jaffé, Aniela (1988) De symboliek in de visuele kunsten. p.200. In: C.G.Jung c.s. *De mens en zijn symbolen.* Rotterdam.

89. Eric Moormann & Wilfried Uitterhove (1988) *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater.* Nijmegen. p.177-178.

90. Chevalier & Gheerbrant 1994, 33-34.

91. Bakker 1987, 163.

92. Chevalier & Gheerbrant 1994, 571.

93. Bakker 1987, 84. Bakker onderschrijft de dualiteit mens-geest en aarde-hemel. Op deze plaats in het gedicht spreekt hij over een letterlijke en figuurlijke afstand tussen Sebastiaan en het veer. Hij beschouwt hem niet meer als een deelnemer aan het gebeuren, maar als een buitenstaander. Vanaf dit moment begint er een verdere beweging binnenwaarts plaats. Deze constatering van Bakker impliceert vanuit Jungiaans perspectief een inkijk in het onbewuste.

94. Von Franz 1988,163.

95. Chevalier & Gheerbrant 1994, 109.

96. Aeppli 1984, 266.

97. Bakker 1987, 87.

98. loc.cit., 87. Bakker wijst hier op Fens en De Roy van Zuydewijn. Hij kiest ervoor dat "de te bereiken overzijde in letterlijke en figuurlijke zin in geheimzinnigheid, in vaagheid blijft gehuld. en het woord doel doet aan iets meer definitiefs dan slechts de overzijde van de poldervaart denken - de reis is dus definitief en toch onzeker". Deze innerlijke reis is wel onomkeerbaar en onzeker, in die zin dat de resultaat van het proces niet vaststaat. Er zal echter wel een tussentijds resultaat zijn dat per individu verschilt. Dat staat wel vast. Er is geen uitzicht op voltooiing van het proces.

99. Von Franz 1988, 170.

100. Bakker 1987, 88.
101. Chevalier & Gheerbrant 1994, 883.
102. loc.cit., 239.
103. loc.cit., 784.
104. Jaffé 1988, 197.
105. Henderson 1988, 130.
106. Jaffé 1988, 199,
107. Bakker 1987, 89.
108. Chevalier & Gheerbrant 1994, 589.
109. Aeppli 1984, 247.
110. loc.cit., 247.
111. Chevalier & Gheerbrant 1994, 12-19.
112. Aeppli 1984, 275.
113. loc.cit., 276.
114. Chevalier & Gheerbrant 1994, 125.
115. C.G.Jung ((1992) 'Briefe von 1906-1961, III'. In: *Gesammelte Werke*. Olten und Freiburg im Breisgau, p.225. Jung spreekt hier van de confrontatie met de persona als eerste fase in het individuatieproces, de tweede fase is de confrontatie met de schaduw, het zgn. 'gezellenstuk' en de derde fase is de confrontatie met de anima/animus, het zgn. 'meesterstuk'.
116. Bakker 1987, 90. Zonder dat Bakker het beseft, geeft hij hier een omschrijving die in **psychologische** zin de spijker op de kop slaat.
117. loc.cit., 90.
118. Chevalier & Gheerbrant 1994, 843.
119. Carl Gustav Jung (1992) 'Aion'. In: Die Gesammelten Werke. IX (2) Olten, p.17 e.v.. "Der Schatten ist ein moralischen Problem, welches das Ganze der Ichpersönlichkeit herausfordert, denn niemand vermag den Schatten ohne einen beträchtlichen Aufwand an moralischer Entschlossenheit zu realisieren. Handelt es sich bei dieser Realisierung doch darum, die dunkeln Aspekte der Persönlichkeit als wirklich vorhanden anzuerkennen. Dieser Akt ist die unerlässliche Grundlage jeglicher Art von Selbsterkenntnis und begegnet darum in der Regel beträchtlichem Widerstand".
120. Von Franz 1988, 142.
121. Chevalier & Gheerbrant 1994, 399.
122. Jung 1992, 18-19. "Je mehr Projektionen zwischen das Subjekt und die Umwelt hineingeschoben werden, desto schwerer wird es dem Ich, seine Illusionen zu durchschauen".
123. Carl Gustav Jung (1995) Die Dynamik des Unbewussten. In: *Gesammelte Werke* 8. Olten, p.85. "Die Erfahrung hat jeden, (...) dasz das Bewusstsein und das Unbewusste in puncto Inhalt und Tendenz selten übereinstimmen. Dieser Mangel an Parallelität ist, wie die Erfahrung lehrt, nicht zufällig oder planlos, sondern beruht darauf, dasz das Unbewusste sich kompensatorisch oder komplementär zum Bewusstsein verhält. Man kann auch umgekehrt formulieren und sagen, dasz das Bewusstsein sich komplementär zum Unbewussten verhalte".
124. Chevalier & Gheerbrant 1994, 88.
125. loc.cit., 88. En: Aeppli 1984, 286.
126. loc.cit., 88.
127. Gordon 1993, 19. " For him (Jung)- and Neumann worked further on this idea - there are two fundamental tendencies in man. The first is the tendency towards separation and differentiation, which produces fragments of the unconscious to the progress of consciousness. This always involves the sacrifice of original unity and leads to the experience of opposition and conflict. The other tendency is to unite all that has been

separated and differentiated. Neumann calls this tendency "centroversion"... Centroversion is a regressive, when through fusion it tends to re-establish a less complex totality. If these two tendencies - differentiation and centroversion - are in a state of equilibrium, we have what Jung has called 'individuation'..."

128. De Boer 1991, 109.

129. Chevalier & Gheerbrant 1994, 698.

130. Von Franz 1994, 119.

131. Chevalier & Gheerbrant 1994, 623.

132. loc.cit., 695.

133. Von Franz 1988, 180.

134. Jung 1996, 184. 'Die **Archetypen** des kollektive Unbewusste'. In: Gesammelte Werke 9/1. "Das Kind tritt als eine Geburt des Unbewusstes aus dessen Schosz hervor, gezeugt aus der Grundlage menschlicher Natur, oder besser auch, der lebenden Natur überhaupt. Es personifiziert Lebensmächte jenseits des beschränkten Bewusstseinsumfangs, Wege und Möglichkeiten, von denen des Bewusstsein in seiner Einseitigkeit nichts weisz, und die Ganzheit, welche die Tiefen der Natur einschlieszt. Es stellt den stärksten und unvermeidlichsten Drang des Wesens dar, nämlich den, sich selber zu verwirklichen. Es ist ein mit allen natürlichen Instinktkräften ausgerüstetes Nichtanderskönnen verfangt. Der Drang und Zwang zur Selbstverwirklichung ist Naturgesetzlichkeit und daher von unüberwindlicher Kraft, auch wenn der Beginn ihrer Wirkung zunächst unansehnlich und unwahrscheinlich ist."

135. Van den Akker & Dorleijn 1992, 69.

136. *ibid.*.

137. Van den Akker 1994, 74.